

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

“LOS CAMINOS DE LA VIRTUD: SEDUCCIÓN Y LENGUAJE EN
DOS NOVELAS EPISTOLARES DEL SIGLO XVIII”

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

JOSÉ BERNABÉ MADRIGAL RODRÍGUEZ

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo I. La novela epistolar.....	17
Capítulo II. La virtud: Clarissa y Mme de Tourvel.....	47
Capítulo III. El seductor: Lovelace y Valmont.....	77
Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	108

Percival Eugenio Alducin Gil
1973-2007

In Memoriam

AGRADECIMIENTOS

Inevitablemente, gracias a Dios, sin cuya ayuda constante mi proyecto de vida sería imposible. Gracias a mis padres, que sin saber qué diantres es la Literatura Comparada, sabían que esta maestría era un proyecto importante para mí y lo apoyaron.

Todos los amigos del Serpentario supieron de esta tesis, opinaron sobre ella, y me ofrecieron sus sabias opiniones, pero sobre todo, su amistad invaluable. Gracias a todos ustedes, especialmente a Beleguá Gómez. Otra presencia importante para mí ha sido la guía de mi chamana personal, Susana Bastian. En momentos críticos y también en los no tan críticos, su inteligencia y devoción a la vida me contagiaron algo de su magia.

Dos amigas indispensables de mucho tiempo atrás, Azucena Rodríguez y Leonor Cano (en orden alfabético) tienen algo de culpa en la redacción de esta tesis. Entre bromas, confidencias, comentarios críticos sin complacencias y largas jornadas de charla, siempre arrojaron algo de su luz sobre mí. Reconozco que nunca he dejado de aprender de ellas.

El doctor Jorge Alcázar me acompañó, a veces de lejos dejando que me tropezara, a veces de cerca dándome pautas que no habría imaginado solo. Gracias también a la Universidad Nacional Autónoma de México, mi entrañable y tortuosa universidad.

Omito a muchas personas, pero si no ven su nombre escrito aquí, ya saben dónde lo traigo.

Por último, deseo manifestar que los estudios de maestría que culminan con esta tesis fueron posibles gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

INTRODUCCIÓN

El siglo XVIII marca el ascenso de la novela en Europa. Esta afirmación suena temeraria cuando ya, en 1615, Miguel de Cervantes había dado a la imprenta la segunda parte de su obra monumental y, todavía antes, la antigüedad clásica nos había legado *El asno de oro* y *El Satiricón*. En su libro *The True Story of the Novel* Margaret Ann Doody hace un recorrido por la historia de la novela en Occidente y dedica mucha atención a las edades antigua y media. ¿A qué me refiero entonces con el señalamiento que hice al principio? Cualquier respuesta se prestará a distintas objeciones y matices, como es natural en vista de la polémica que envuelve al género en cuestión.¹ Podemos afirmar, sin embargo, que la novela es un género reciente, como lo menciona, entre otros, Marthe Robert:

Quoiqu'on le tienne ordinairement pour le descendant des grandes formes épiques du passé, le roman au sens ou nous l'entendons aujourd'hui est un genre relativement récent, n'ayant que des liens très lâches avec la tradition dont il est issu. Né selon les uns avec l'inoubliable équipée de Don Quichotte, selon les autres avec le naufrage et l'île déserte de Robinson Crusoe, le roman moderne, malgré les nobles origines que lui reconnaît l'historien et dont parfois il se réclame lui-même, en est en réalité un nouveau venu dans les Lettres, un roturier qui a réussi et qui, au milieu des genres séculièrement établis qu'il a peu à peu supplantés, fait toujours un peu figure de parvenu, voire quelquefois d'aventurier.²

¹ Y para ilustrar esto veamos parte del recorrido que ha hecho la definición de novela: “[...] es difícil elaborar una definición precisa y omnicomprendiva de novela. Esta dificultad se incrementa por el hecho de su confluencia (o asimilación de elementos y técnicas) con otros géneros [...] Esta diversidad de modelos y confluencia de géneros hace comprensible el hecho de la multiplicidad de definiciones ofrecidas por autores y críticos sobre la novela. Véanse como ejemplos indicativos los siguientes: ‘Ficción de aventuras amorosas, escrita en prosa con arte para el placer e instrucción de los lectores’ (D. Huet, s. XVII); ‘Obra fabulosa compuesta a partir de las más singulares aventuras de la vida de los hombres’ (Marqués de Sade, s. XVIII) [...] ‘Imagen de la vida es la novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos’ (B. Pérez Galdós, 1898) [...] De estas definiciones aparentemente dispares surgen, no obstante, ciertos rasgos coincidentes, con los que es posible una cierta aproximación al concepto y posición de la novela dentro del campo narrativo y en relación con otros géneros literarios. Es, en primer lugar, el *relato de una historia de ficción*, en el que se cuentan hechos supuestamente ocurridos en un mundo imaginario (Huet, Sade, Diderot). [...] Este carácter de historia de ficción no impide, por otra parte, que el novelista pueda utilizar materiales extraídos de la realidad, los cuales serán transmutados por la fantasía para crear ese mundo imaginario en el que se funden ‘experiencia soñada y experiencia vivida’ (Vargas Llosa). Por esta presencia de la realidad, transformada artísticamente, se puede considerar estos relatos de ficción como ‘espejo’ e ‘imagen de la vida’ (Stendhal, Galdós) [...]”D. Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, pp. 746-747.

² Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, pp. 11-12.

Los rasgos que distinguen a la novela de sus antecedentes clásicos y medievales son complejos. Intentar abordarlos a detalle supone un trabajo que va más allá de los alcances de esta tesis. Baste decir, por el momento, siguiendo a Ian Watt³ y a J. Paul Hunter,⁴ que el florecimiento de este género aparece ligado a un nuevo concepto de individuo en una sociedad capitalista que pone énfasis en el individuo y en las circunstancias de su vida, argumento parecido al que presenta Jean Sgard:

Au nom du cartésianisme, on s'attache à rechercher les principes du beau en dehors de la tradition, et le roman apparaît alors comme un domaine privilégié d'expérimentation ; on applique la raison à l'analyse de l'irrationnel [...] et le roman, une fois encore, se manifeste comme le genre le plus ouvert à la réflexion la plus novatrice. Il aura été le genre « moderne » par excellence.⁵

A partir del siglo XVII, el apego a la “realidad” del individuo será entonces uno de los criterios que definan el valor del nuevo género. Este fenómeno presentará sus variantes en Inglaterra y en Francia, pues mientras la sociedad inglesa la acoge como una nueva versión de la biografía espiritual (*spiritual biography*) donde se aprecia la vida de gente ordinaria y común, una parte importante del público francés la ve como poco fiel a la “realidad”.⁶

La novela en el siglo XVIII se muestra bajo formas diversas, a veces antagónicas entre sí mismas. Comúnmente se acepta que el primer novelista inglés de renombre es Daniel Defoe (1660-1731), cuya obra se caracteriza por colocar a los protagonistas de sus relatos en situaciones de lucha por la supervivencia en un mundo adverso, como en *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719). Poco que ver, a

³ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, *vid passim*, por ejemplo pp. 13-15.

⁴ J. Paul Hunter, “The novel and social/cultural history”, en John Richetti (ed.), *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Novel* (pp. 9-40).

⁵ Jean Sgard, *Le Roman français à l'âge classique. 1600-1800*, p. 86.

⁶ En este sentido va la reflexión de Michael McKeon: “What is achieved by the picaresque, and by the several sorts of Protestant narrative that flourish in England after the Restoration, is a responsiveness to the factuality of individual life so intense that the dominance of over-arching pattern is felt, in varying ways, to be quite problematic.” *The Origins of the English Novel. 1600-1740*, p. 98.

primera vista, con la *Pamela; or, Virtue Rewarded*⁷ (1740-1741) de Samuel Richardson (1689-1761), donde la protagonista escribe, a manera de cartas o de diario, los avatares que sufre para defender su “virtud” del acoso sexual del hombre para quien trabaja. Como parodia de esta obra, Henry Fielding (1707-1754) escribe *The History of the Adventures of Joseph Andrews* (1742), donde los personajes de Richardson son vistos desde una óptica que los muestra centrados en el interés monetario. Entre 1759 y 1767, Laurence Sterne (1713-1768) da a la imprenta *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, obra que, en palabras de Ian Watt, “is not so much a novel as a parody of a novel, and, with a precocious technical maturity, Sterne turns his irony against many of the narrative methods which the new genre, had so lately developed.”⁸ Frances Burney (1752-1840) denuncia en sus novelas, como *Evelina* (1778), el orden patriarcal que coloca a la mujer en un estado de sujeción.

La novela francesa del siglo XVIII tiene antecedentes ilustres en el siglo anterior: *La princesse de Clèves* (1678) de Mme de Lafayette (1634-1693) y las *Lettres portugaises* (1669) de G. de Guilleragues (1628-1685) colocan en el centro de su temática la experiencia amorosa femenina, que será tema dilecto del público del siglo siguiente. A finales del siglo XVII, el régimen de Luis XIV impuso distintas formas de censura, pero con su muerte (1715) queda el campo libre para la publicación de novelas de diversa índole (las primeras obras de Marivaux datan de este periodo). Será, sin embargo, a partir de los años treinta cuando se vea un ascenso en el número y diversidad de éstas, entre las que hay que contar las escritas por Crébillon (hijo), Prévost y Montesquieu. Para estos autores, la vida individual, el desarrollo de la personalidad y el sentimiento de la existencia adquieren un valor esencial. El realismo

⁷ En lo sucesivo me referiré a ella sólo como *Pamela*.

⁸ Ian Watt, *op. cit.*, p. 291.

de sus obras confronta la vida sentimental con la experiencia social. Tal es el origen del llamado *roman libertin*.⁹

Entre la producción novelística del periodo que abordamos, la novela epistolar ocupa un papel relevante. *Pamela y Clarissa or, The History of a Young Lady*¹⁰ (1747-1748) de Samuel Richardson están escritas en forma de cartas, como también las *Lettres de la Marquise* (1732) de Crébillon, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean Jacques Rousseau, *La paysanne pervertie* (1784) de Rétif de La Bretonne, y muchas otras. Esta tesis se centra en dos novelas que vieron la luz en este periodo de florecimiento: *Clarissa* y *Les Liaisons dangereuses*¹¹ (1782), ejemplos insignes del género epistolar, tan en boga hasta los albores del siglo XIX. Sus autores no se conocieron, pero sus obras, como es reconocido desde el *Éloge de Richardson* (1761) de Diderot, han mantenido un diálogo que la crítica no siempre reconoce a profundidad y que tampoco ha estado exento de lecturas nacionalistas.

Samuel Richardson nació en 1689 y fue hijo de un carpintero. Se asentó en Londres alrededor de 1695. En esta ciudad fue aprendiz del impresor John Wilde de 1707 a 1715. En 1720 adquirió los rangos de ciudadano de Londres y de miembro de la *Stationery Company*, de la cual se hizo figura distinguida. En 1721 montó su taller en Salisbury Square, en cuyo vecindario viviría por el resto de su vida. Este hombre, que alguna vez publicó material tildado de sedicioso (por cuya causa estuvo al borde de la

⁹ “Après 1740 surtout on retrouve dans de nombreux récits, avec moins de finesse mais plus de franchise, les deux composantes du roman libertin : le goût des situations scabreuses ou des allusions grivoises et un ton d’ironie ou de sarcasme qui peut aller jusqu’au cynisme. Il arrive que l’audace libertine se dévoie en pornographie, comme dans *Le Portier des Chartreux* de Gervaise de La Touche (1745), ou qu’elle inspire un réalisme agressif qui prend par exemple pour héros des individus marginaux, aventuriers et prostituées.” René Pomeau et Jean Ehrard, *Historie de la littérature française. De Fénelon à Voltaire*, pp. 205-206.

¹⁰ El título completo es *Clarissa, or The History of a Young Lady: Comprehending the Most Important Concerns of Private Life and Particularly Showing the Distresses that May Attend the Misconduct Both of Parents and Children, in Relation to Marriage*. En lo sucesivo me referiré a la novela sólo como *Clarissa*.

¹¹ El título completo es *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l’instruction de quelques autres*. En lo sucesivo me referiré a la novela sólo como *Les Liaisons dangereuses*.

prisión), se dedicó sobre todo a la publicación de obras políticas y legales, como *The True Briton* (conservador), el *Daily Journal* (1736-7), el *Daily Gazeteer* (1738) y veintiséis volúmenes de los *Journals* de la Cámara de los Comunes. De su vida matrimonial sabemos que en 1721 se casó con Martha Wilde (hija del impresor John Wilde), con quien procreó seis hijos, todos los cuales murieron. Una vez muerta Martha, se casó con Elizabeth Leake (también hija de un antiguo maestro suyo, John Leake), con quien procreó otros seis hijos.

Preocupado por la moral social, escribió en 1733 *The Apprentice's Vade Mecum*, un exhorto a la diligencia dirigido a los jóvenes aprendices de oficios en el que condena los teatros, las tabernas y las apuestas. Posteriormente dos *booksellers*¹² le propusieron que elaborara una compilación de modelos de cartas para escritores inexpertos. Este proyecto, planeado como una forma de enseñar a las jóvenes la manera correcta de conducirse en sociedad, es el origen de la ya mencionada *Pamela*. A esta obra siguieron *Clarissa* y *Sir Charles Grandison* (1753-4). En esta última novela Richardson se propuso crear un modelo masculino de virtud, pero reviste menos interés que las anteriores por cuanto el mensaje moral es más patente y el personaje, menos llamativo; en su época, sin embargo, también fue un éxito. Richardson murió en 1761 y está enterrado en St Brides' Church, Londres. Del prestigio que adquirieron sus obras da cuenta el hecho de que el doctor Johnson haya llamado a Samuel Richardson “the greatest genius that had shed its lustre on this path of literature”.¹³

Pierre-Ambroise François Choderlos de Laclos nació en Amiens, el 18 octubre de 1741 y murió en Tarento, Italia, el 5 de septiembre de 1803. Fue el segundo hijo de un secretario de intendencia que recientemente había logrado insertarse en la nobleza. Laclos continuó con la tradición familiar en la carrera de las armas, en su modalidad de

¹² Un *bookseller* es el antepasado del moderno editor. Se encargaba de distribuir y vender – generalmente sobre pedido– los libros ya hechos por los impresores.

¹³ *Apud* Ian Watt, *op. cit.*, p. 219.

artillería. En 1760 ingresó a la École de la Fère, antecedente de la École polytechnique. En 1761 fue nombrado subteniente y al año siguiente teniente en segundo grado. Debido al tratado de París (1763), que puso fin a la Guerra de los Siete Años, el joven teniente Laclos se ve obligado a llevar una vida en los cuarteles: Toul, 1763; Estrasburgo, 1765-1769; Grenoble, 1769-1775; Besançon, 1775-1776.

A la edad de treinta años fue nombrado capitán, pero, por falta de actividad bélica, reparte su tiempo entre la literatura y la escritura. Sus primeros versos se publican en *L'Almanach des Muses*. Posteriormente escribe una ópera cómica (*Ernestine*), de representación desastrosa ante la reina María Antonieta en 1777. En este último año se le encarga la misión de instalar una nueva escuela de artillería en Valence¹⁴ (hay que hacer énfasis en el gusto de Laclos por la geometría y el cálculo). Al año siguiente comienza la redacción de *Les Liaisons dangereuses*.

En 1779 es enviado a la isla de Aix para ayudar a construir fortificaciones contra los ingleses. Hacia finales del año pide una licencia de seis meses que le sirve para instalarse en París para escribir. En 1781 obtiene un nuevo permiso que le sirve para acabar su obra, cuya impresión le encarga al editor Durand Neveu. *Les Liaisons dangereuses* se publica en cuatro volúmenes que se ponen a la venta el 23 de marzo de 1782. Muestra de su éxito son los dos mil ejemplares que se venden en sólo un mes y las decenas de reediciones en los siguientes dos años.

Disgustados con la publicación exitosa de *Les Liaisons dangereuses*, los jefes militares ordenan a Laclos reintegrarse de inmediato a su cuartel en Bretaña y de ahí es enviado a La Rochelle en 1783 para participar en la construcción del nuevo arsenal. Allí conoce a Marie-Soulange Duperré, de quien se enamora y con quien procrea un hijo. Él

¹⁴ No hay que confundirla con la Valencia de España. Valence, denominada en castellano antiguamente Valencia o Valencia de Francia, es una comuna y población de Francia, en la región de Mediodía-Pirineos.

tenía 42 años y ella, 24. Laclos la desposará en 1786 y reconocerá al hijo, el primero de los tres del matrimonio Laclos-Duperré.

Después él participa en un concurso académico cuyo tema es *Quels seraient les meilleurs moyens de perfectionner l'éducation des femmes?* (¿Cuáles serían los mejores medios para perfeccionar la educación de las mujeres?) y en su escrito plantea puntos de vista ya preconizados en *Les Liaisons dangereuses*.

En 1788 Laclos abandona la armada y, después de un periodo de búsqueda de mejores medios para satisfacer su ambición, entra al servicio del duque de Orleáns. El estallido de la revolución fue la ocasión que necesitaba para vivir intensamente. Al cabo de varios cambios de rumbo (después de servir al duque de Orleáns se pliega a las ideas republicanas y, posteriormente, a las de Napoleón Bonaparte), en 1800 es integrado con nivel de general de brigada de artillería a la Armada del Rin. Trasladado después a la Armada de Italia, muere en Tarento el 5 de septiembre de 1803, no a causa de heridas de guerra sino de disentería y malaria. Durante el regreso de los Borbones, su tumba fue violada y destruida.

En la biografía de Richardson no vemos rastros directos de la cultura francesa.¹⁵ Del otro lado del canal, Roger Vailland hace una sola referencia a *Clarissa* en relación con *Les Liaisons dangereuses* y esto, citando las memorias de Moufle d'Angerville: "...Si le principal héros [de *Les Liaisons dangereuses*] n'est pas aussi vigoureusement peint que le Lovelace de *Clarisse*, il a des teints propres plus adaptées à nos mœurs actuelles ; c'est un vrai Roué du jour..."¹⁶ No más. Esta falta de convergencia biográfica (Laclos tenía siete años cuando *Clarissa* terminó de publicarse; Richardson nunca participó en la lucha armada; a Laclos sólo se le conocen tres hijos, etc.) parece haber sido profundizada por la crítica literaria tratando de minimizar los rasgos que

¹⁵ Thomas Keymer señala "Richardson's reluctance to acknowledge more than very vague awareness of the fiction of previous decades." Introduction to *Pamela*, p. XX.

¹⁶ Roger Vailland, *Laclos*, p. 9.

vinculan la obra de estos autores. En 1957 Ian Watt lanza el siguiente comentario, que tiene las características de un *knock out* deportivo:

It is perhaps partly for this reason that French fiction from *La Princesse de Clèves* to *Les Liaisons dangereuses* stands outside the main tradition [*sic*] of the novel. For all its psychological penetration and literary skill, we feel it is too stylish to be authentic. In this Madame de La Fayette and Choderlos de Laclos are the polar opposite of Defoe and Richardson, whose very diffuseness tends to act as a guarantee of the authenticity of their report, whose prose aims exclusively at what Locke defined as the proper use of language, ‘to convey the knowledge of things’, and whose novels as a whole pretend to be no more than a transcription of real life –in Flaubert’s words, ‘le réel écrit’.¹⁷

Pero esta actitud persiste muchos años después, pues en el año 2001 Margaret Anne Doody afirma:

Richardson’s greatest novel, *Clarissa*, picks up the hints and opportunities that *Pamela* itself afforded. In first writing his own sequel to *Pamela*, stimulated by the production of sequels by other authors, Richardson worked without some of the conflicts that made the first part of *Pamela* so engrossing. He does, however, include the debates and discussions about domestic life and childbearing that are to appeal immensely to readers like Rousseau. Richardson taught Rousseau that the novel can be philosophic.¹⁸

Entendamos:

- La novela francesa está fuera de la tradición principal de la novela, que, desde luego, es la tradición británica.
- *El rasgo de la novela es su autenticidad, entendida como transmisión del conocimiento de las cosas, transcripción de la vida real sin rebuscamientos. La ausencia de estilizaciones excesivas (¿en el lenguaje, en la historia, en los personajes?) es un rasgo casualmente inglés.*
- Rousseau (influencia reconocida por Laclos para la escritura de *Les Liaisons dangereuses*) quedó impresionado por el genio inglés. Aprendió de él, cosa que

¹⁷ Ian Watt, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸ Margaret Anne Doody, “Samuel Richardson: fiction and knowledge”, in John Richetti (ed.), *op. cit.*, p. 105.

nunca habría aprendido de otra manera, a utilizar la novela como medio de exposición de una filosofía.

Esta visión tan insular ha sido la constante, desde sus inicios, en la manera de abordar la relación entre *Clarissa* y *Les Liaisons dangereuses*.

Del lado francés las cosas no son muy diferentes. Prévost tradujo (o, más bien, adaptó) *Clarissa* al francés y la publicó bajo el título de *Lettres anglaises ou histoire de Miss Clarisse Harlove* (1751). Este hecho fue seguido por la publicación del “Eloge de Richardson” de Diderot (1761). Aunque desde entonces se reconoce la deuda que *Les Liaisons dangereuses* guarda con la obra del novelista inglés, las referencias a ésta son más bien pequeñas. Michel Delon, en *P.-A Choderlos de Laclos « Les Liaisons dangereuses »*, asienta la importancia de Richardson, Crébillon y Rousseau como influencias radicales en la construcción de la obra, pero, al hablar del primero de estos autores, no señala en primera instancia los ecos richardsonianos, sino los filtros por los que tuvo que pasar la obra:

Le séducteur, pour être admis dans la société française devait renoncer à ses gestes et à ses jurons de mauvais garçon. Il devait gagner en finesse, rendre moraux ou intellectuels le désir et la violence qui restait physiques dans l’original anglais.¹⁹

Y Laurent Versini, más generoso, en su libro « *Le roman le plus intelligent* » *Les Liaisons dangereuses de Laclos*, de las 8 páginas dedicadas al contexto literario de *Les Liaisons dangereuses*, le dedica dos párrafos a la influencia de *Clarissa* sobre la obra de Laclos y en cambio le dedica buena parte de su estudio a otras fuentes. Para los dos estudios apenas citados, el carácter más relevante de la novela de Richardson es el análisis moral, la variedad de registros de habla y la actualidad de las acciones y, como Michel Delon, señala:

¹⁹ Michel Delon, *P.-A. Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses*, pp. 38-39.

Le roman de Laclos intériorise le drame qui est présenté par Richardson dans le foisonnement du réel, il en retient une épure, limite le nombre de protagonistes et des décors, les réduit à l'abstraction d'un milieu social fermé, délaisse les détails pour ne conserver que l'analyse.²⁰

De modo que si el reproche de Watt es que la novela francesa es demasiado estilizada, del otro lado del canal de la Mancha parecen contestarle que es más sofisticada por cuanto prescinde de esos elementos que, precisamente por ser de la vida cotidiana, sirven de poco para el análisis de las emociones. Hay que recordar que Richardson no es un filósofo, sino un moralista. Por ello parece más mesurada esta afirmación de Laurent Versini que la ya citada de Margaret Anne Doody: “Dès leur apparition, la critique a inscrit *Les Liaisons dangereuses* à la croisée paradoxale des chemins de Crébillon fils et de Richardson, du roman galant français et du roman moral anglais [...]”²¹ Esta actitud es más cercana a una búsqueda genuina de líneas de convergencia ente las obras y los intereses artísticos, objeto de la Literatura Comparada:

El diálogo que establecen los libros es capaz de superar fronteras temporales, espaciales y lingüísticas. Integrarse en el círculo de libros, escritores y lectores, tanto aficionados como profesionales, para activar y participar en este diálogo inagotable, es una tarea gratificante y enriquecedora. La Literatura Comparada se dedica a indagar las relaciones que existen entre literaturas de países vecinos o distantes [...]”²²

Este diálogo, estas relaciones deben tener puntos de articulación. Veamos a continuación cuáles son estos puntos de anclaje entre las novelas que abordo en esta tesis.

Tanto *Clarissa* como *Les Liaisons dangereuses* son novelas epistolares que datan del siglo XVIII. La primera de ellas es inglesa y la otra, francesa. Ambas tienen, como ya se ha mencionado repetidamente por la crítica, un rasgo que las hermana y crea una relación de parentesco directo: el tema de la seducción. Tal rasgo en común, sin

²⁰ Michel Delon, *ibid.*, p. 39.

²¹ Laurent Vesini, « *Le roman le plus intelligent* » *Les Liaisons dangereuses de Laclos*, p. 27.

²² Marlene Rall y Dieter Rall (editores), *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*, p. 7.

embargo, se ramifica de tal forma que podemos hallar afinidades colaterales que enuncio a continuación.

A) El personaje seductor. En ambos textos el seductor es un aristócrata joven con una mala reputación que lo precede ante los círculos sociales en que se mueve. La seducción para él forma parte de un proyecto de vida y, por esta razón, tiene en su haber una larga lista de mujeres que sucumbieron ante sus dotes de conquistador. Para el seductor, el que una mujer abandone sus principios (su estatus virtuoso) para favorecerlo significa que ésta queda atrapada en sus juegos de poder para constituirse en objeto que se mueve según su voluntad. La lógica de poder que aparece en estas novelas es eminentemente discursiva y esto se ve en los duelos retóricos que suceden en las cartas que circulan entre el seductor y la heroína. El encuentro del seductor con Clarissa o Mme. de Tourvel representa inicialmente un reto más que debe afrontar, pero paulatinamente se convierte en un cuestionamiento de su estatus como controlador. El enamoramiento en que cae el seductor lo desfigura en cuanto a ser que cuenta con el dominio de las circunstancias y lo vacía de contenido colocándolo, ya no como ser dominante sino como caricatura de sí mismo.

B) El personaje virtuoso. La víctima es una mujer joven (soltera, en el caso de Clarissa; casada, en el caso de Mme. de Tourvel). La mujer virtuosa se muestra convencida de que tiene deberes superiores que cumplir (deberes hacia los padres, hacia el esposo, hacia la sociedad y hacia Dios) y, ante la incitación al mal, procede de inmediato al rechazo del hombre que la acosa so pena de que su sistema de valores se desmorone. Este rechazo, sin embargo, no se realiza de manera tajante y absoluta, pues, como obligada a guardar la etiqueta (y, en el caso de Clarissa, con miras a evitar un encuentro fatal entre el seductor y un miembro de la propia familia), la víctima emplea el arte del discurso escrito para ahuyentar al seductor, erigido en enemigo de su virtud.

Sin embargo, el mismo instrumento que se utiliza para rechazarlo se convierte en el lazo que une a ambos y que, sostenido, se vuelve un instrumento de caída: el discurso mismo de la víctima se convierte en un medio de enamoramiento. Clarissa y Mme. de Tourvel caen enamoradas en la trampa que les fue tendida, pero, a diferencia de otras mujeres, expían esta culpa con el único medio que les queda disponible: la muerte.

C) La estrategia de seducción. Los dos aristócratas que emprenden la labor de seducción cuentan entre sus virtudes la habilidad para el engaño. Desde que entablan contacto con sus víctimas, proceden a realizar representaciones falsas (de acontecimientos y de sentimientos). En vista de que la mayor parte del contacto que tienen con sus víctimas se realiza a través de cartas, el carácter falsario del seductor se manifiesta en el discurso que dirigen hacia ellas (aunque también a otros personajes). Esta labor de engaño, sin embargo, no es exclusiva del seductor, pues la víctima también incurre en representaciones que enmascaran sus sentimientos e intenciones reales. Por ello resulta relevante el ejercicio hermenéutico realizado por distintos personajes para extraer el significado real de lo que se afirma. En estos duelos de retórica y de engaño, cada personaje se cubre y se descubre, las nociones de sujeto y objeto cambian y, con ello, la noción de seducción y de poder.

D) La caída del seductor. Seductor y víctima se relacionan a lo largo de las novelas en un juego que se vuelve vertiginoso. De la estrategia cerebral al entrampamiento sentimental, el seductor paulatinamente descubre que las redes de poder en que intentaba atrapar a su víctima se vuelven menos dóciles a su voluntad. El sentimiento, que tan fatal había resultado para su víctima, interviene también sobre él, llevándolo a un final que le resulta insospechado: no puede resarcir el daño causado y se vuelve víctima de sus propios planes. En el camino a su debacle, descubre que él también es

controlado: la víctima no resultó ser el objeto que esperaba. El remordimiento, antes desconocido, se aúna al reproche social: muere en un duelo.

Dados estos elementos comunes a ambas novelas, me propongo explorar el papel protagónico del discurso como medio de poder en estas obras. Una afirmación como ésta suena a lugar común en estos días en que se sabe que el control de los monopolios televisivos y de otros medios de comunicación es indispensable para el sostenimiento de regímenes políticos. Si un jefe de gobierno local no riñe con el gobierno federal, no logra atraer las cámaras de televisión ni los micrófonos de la radio; y esta ausencia de voz e imagen equivalen a “perder fuerza”. Esta realidad tan evidente para nosotros el día de hoy la encontramos ya como eje central en dos novelas epistolares escritas hace casi doscientos cincuenta años. Seductor y víctima luchan a través de la palabra escrita (la versión dieciochesca de las cámaras y micrófonos del ejemplo anterior) por imponer una visión de sí mismos y de las distintas situaciones en que se ven involucrados. Clarissa Harlowe huye de casa y existe, ya por este hecho, una condena social en su contra. ¿Cuál es su estatus desde su óptica y desde la de Lovelace? Según ella, la culpa de su caída no le pertenece: fue víctima de su familia y del engañador Lovelace. Según éste, él la salvó de casarse con el hombre que ella (y él) aborrecía. Existen estas dos perspectivas de los hechos y, como lectores, podemos fluctuar entre ambas. Aquel personaje que logre imponer una visión de los acontecimientos a todos los demás personajes (y a los lectores de la compilación de cartas) será el que alcance la justificación total. *Clarissa* tiene este ir y venir: inicialmente es Lovelace quien impone su versión (discurso) de los hechos, pero paulatinamente es Clarissa quien logra imponer la suya (es decir, su discurso). En el caso de *Les Liaisons dangereuses*, aunque la sociedad que rodea al seductor y a la víctima también actúa como fondo en el que ambos se mueven y es a ella a la que hay

que imponer una versión de los hechos, aparece también como cómplice que favorece la presencia de peligros para la virtud. Así, aunque resulta notorio que el seductor está en mejores condiciones de hacerla caer, también es cierto que el seductor aparece más circunscrito por otras inteligencias semejantes a la suya y que lo confrontan consigo mismo (e incluso lo engañan). La resistencia de Mme de Tourvel se da a partir de la noción de deber, pero una vez que sucumbe, alcanza un rango extraordinario fuera de toda expectativa: la versión que da es que su falta al ceder ante Valmont no es tal si fue motivada por el amor. Valmont se representa a sí mismo como inmune al amor y desea que los demás así lo crean (aunque no sea así, como resulta obvio para Mme de Merteuil). ¿Es el amor el móvil real en *Les Liaisons dangereuses*? La novela no da la respuesta, pero lo importante es que, para alcanzar sus planes, ambos pasan por una serie de acontecimientos en los que hay que luchar discursivamente (sea por atacar o por resistir) y hace falta realizar la misma labor hermenéutica que vemos en *Clarissa* para sacar en claro las intenciones y sentimientos reales de los participantes en el juego de la seducción. Hay que añadir que en este juego Mme de Tourvel y Valmont no son los únicos participantes, pues hay historias paralelas en que, acaso de manera más clara, se puede apreciar la relación discurso y poder (estoy hablando, naturalmente, de Mme de Merteuil).

Estoy consciente de que no es novedoso afirmar que en ambas novelas existe un entreverado discursivo que sirve a los fines de la manipulación. Sin embargo, también es cierto que esta afirmación, en cuanto punto de convergencia de *Clarissa* y *Les Liaisons dangereuses*, no la he encontrado sustentada hasta ahora. Como ya mencioné, los estudios que vinculan a *Clarissa* y a *Les Liaisons dangereuses* son bastante pocos para abordar cómo se da dicha vinculación. En parte lo entiendo. *Clarissa* tiene 1500 páginas. Es la novela más larga que se haya escrito en lengua inglesa y su propio

tamaño la ha alejado del gusto de los lectores contemporáneos. ¿A alguien se le ocurriría leerla para cruzar referencias con *Les Liaisons dangereuses*? Suena poco probable. Por otro lado, siempre quedará una corriente crítica que entenderá a *Clarissa* como una fuente más de *Les Liaisons dangereuses*, una fuente muy por detrás de Rousseau o de Crébillon y que, por lo tanto, no hay por qué tomar tan en serio. El autor de esta tesis no es ni inglés ni francés. En su momento se quedó maravillado con la lectura de *Pamela*. Después, por recomendación de su asesor, el Dr. Jorge Alcázar Bravo, leyó *Clarissa*, obra que lo impresionó aun más. En un seminario con la Dra. Claudia Ruiz leyó *Les Liaisons dangereuses* y entonces surgió el germen de esta tesis. No guardo, por lo tanto, preferencia nacionalista por Inglaterra o por Francia. Para mí ambas tradiciones literarias me han enriquecido generosamente. Este trabajo abreva de ambas para mostrarse como una radiografía o un rastreo de evidencia que sostenga la tesis planteada arriba. El mayor mérito que distingo en mi trabajo es el recorrido minucioso al interior de ambas obras, mucho más acabado que las múltiples charlas de café que despachan en pocos minutos afirmaciones osadas. He preferido proceder de manera contraria a éstas: mucha atención a la evidencia, poca osadía en las afirmaciones.

En las páginas siguientes el lector encontrará tres capítulos. El primero de ellos está dedicado a la novela epistolar. No creo que sea necesario justificar su presencia pues la propia naturaleza de *Clarissa* y *Les Liaisons dangereuses* plantea la necesidad de un recorrido por este género. Dedico el capítulo II al personaje virtuoso de ambas novelas y el tercero, al personaje seductor. Me pareció conveniente agruparlos de esta manera porque ello permite la asociación más sencilla entre los personajes comunes a ambas obras. Las conclusiones están incompletas. No podía ser de otra manera. Conforme avanzaba me convencía de que esta tesis es un pequeño paso para un estudio

más amplio del género epistolar. En el futuro tendré que volver a abordar estas obras desde la perspectiva de la retórica formal, del análisis del discurso o de la narratología. Son varios enfoques. Tan ricas me parecen estas obras que las creo susceptibles de ser abordadas de varias maneras. Lo que el lector tiene en las manos es una pequeña aportación donde se muestra que hacer cosas con palabras se vuelve una cuestión de vida o muerte. Espero haber logrado que el lector se interese en leer estas obras que, protagonistas de sí mismas, preconizaron la centralidad del lenguaje en los juegos del poder.

LA NOVELA EPISTOLAR

La composition du roman épistolaire révèle à sa double origine : la lettre impose une structure communicationnelle particulière et le roman tente de modifier considérablement sa teneur et sa portée en cherchant la voie de l'introspection et de la vraisemblance.¹

Definición

El *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* define *epistolary novel* como “A novel in the form of letters” en tanto que el *Lexique de termes littéraires* de la Librairie Générale Française da la siguiente definición: “Roman entièrement constitué par les lettres que s'échangent les divers personnages.”² Como resulta evidente, el elemento común a ambas definiciones es el papel protagónico de la carta dentro de la estructura novelesca. Las definiciones anteriores, tan cortas y tan contundentes, parecen no ofrecer ningún resquicio de ambigüedad y, sin embargo, dejan una puerta abierta, como en suspenso, para indagar las implicaciones que tiene la interacción epistolar dentro de una novela. A través de tal puerta afloran los dos hechos fundamentales que distinguen a este género. En primer lugar, la “possibilité extraordinaire qu'il offre de situer le lecteur au cœur même d'une conscience qui se découvre en écrivant directement, de manière transparente, dans la tumulte de ses passions [...]”³ En segundo término, la novela epistolar es “essentiellement une forme de « discours », qui se fonde sur un schéma de communication mettant en scène un destinataire et un

¹ Frédéric Calas, *Le roman épistolaire*, p. 13.

² Resulta polémica esta definición porque hay novelas epistolares que insertan largos fragmentos narrativos o de otra índole en tercera persona. En su estudio *Le roman épistolaire*, Laurent Versini considera la *Historia de duobus amantibus* (*Historia de dos amantes*, 1444) de Eneas Silvio la primera novela epistolar, pero señala que la primera novela escrita únicamente en cartas fue *Processo de cartas de amores que entre dos amantes passaron y una quexa y aviso contra amor* (1548) del español Juan de Segura.

³ Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 9. “Que d'amertumes se mêlent à la douceur de me rapprocher de vous ! Que des tristes réflexions m'assiègent ! Que de traverses mes craintes me font prévoir ! O Julie ! que c'est un fatal présent du ciel qu'une âme sensible !” exclama Saint-Preux en *La Nouvelle Héloïse* (Lettre XXVI, 1^o partie) y Samuel Richardson se hace eco de este señalamiento al afirmar que “the letters on both sides are written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects.” (Samuel Richardson, *Clarissa*, Preface, p. 35).

destinataire, aménés à échanger des lettres en raison de l'absence qui les sépare.”⁴ Estos principios se repiten, de una u otra manera, en los diversos estudios que hay sobre el género⁵ y, en medio de los variados matices que pueda haber entre ellos, me parecen los idóneos para precisar por lo pronto de qué hablamos al referirnos a *novela epistolar*. Como este género goza de una larga tradición en Occidente, comenzaré por una sinopsis histórica para pasar luego a una descripción de sus tipos; posteriormente abordaré la forma como se realiza la comunicación epistolar, sus manifestaciones y sus alcances.

Historia

Como ya dije, el género epistolar goza de una larga tradición. Las primeras cartas privadas publicadas en Occidente fueron de Cicerón (103-43 a.C.), y de entre éstas, las llamadas *Ad familiares*, dirigidas a sus padres y amigos, forman el conjunto más valioso en términos estéticos e históricos.⁶ Como en sus discursos, Cicerón pone aquí en práctica los principios que había abordado en *De oratore* (*El orador*) y *De inventione rhetorica* (*La invención retórica*) y genera un estilo propio, marcado por la sobriedad, la naturalidad y la espontaneidad. Se trata del estilo clásico por excelencia (estilo ático), que evita caer tanto en el laconismo como en el lenguaje abundante y rebuscado (asianismo).

Más austero que el estilo ciceroniano, Séneca (4 a.C.-65 d.C.) inauguró el estilo conciso y agudo (*clara sententia*). Las *Cartas a Lucilio*, además de ser una exhortación al estilo de vida estoico, son la mejor ilustración del propio estilo estoico de escritura. Hay que señalar que en tales cartas se presenta reiteradamente el estilo admonitorio de

⁴ Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 9.

⁵ La bibliografía suele ser más abundante en francés que en inglés. En la crítica inglesa encontramos sobre todo estudios monográficos.

⁶ “Le naturel et la variété font de cette correspondance un rare chef-d'œuvre de la littérature universelle [...]” Jean Bayet, *La Littérature latine*, apud Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, p. 19.

un maestro que busca enseñar a un discípulo,⁷ pero también vemos formas de trato que parecen buscar la disminución del espacio que separa al emisor del destinatario.

Veamos este ejemplo:

Recibí el libro que me habías prometido y, con ánimo de leerlo cómodamente, lo abrí y quise gustarlo un poco. Después el mismo libro me halagó para seguir con la lectura. [...] Con tanta dulzura me retuvo y cautivó, que lo leí todo entero sin ninguna dilación. Me invitaba el sol, me avisaba el hambre, me amenazaban las nubes; sin embargo lo agoté todo.

No sólo me deleitó, sino que me alegró. ¡Qué ingenio tiene! ¡qué ánimo! Diría qué ímpetu si descansase de vez en cuando, si se levantara con intervalos [...] ⁸

A partir de Séneca la carta se convierte en la conciencia de que el destinatario está ausente y hay que acercarlo: ésta es la función del tuteo en el párrafo anterior. La escritura se convierte en una forma de convocar su presencia, pero esta convocación debe darse a partir de la intención de compartir algo propio. En el párrafo anterior la experiencia de lo privado aflora y se crea un espacio de intimidad del que, al menos teóricamente, cualquier otro lector queda excluido.

El otro gran epistológrafo clásico es Plinio el Joven (62-113), quien, en palabras de R. Martín y J. Gaillard, “est à la littérature latine c’est que Mme de Sévigné est à la littérature française”.⁹ En efecto, sus cartas funcionan como modelo de escritura para una clase privilegiada, señal de exclusividad de una ideología dominante. Su estilo recuerda mucho al estilo francés del siglo XVII, marcado por la forma agradable y elegante de hablar y de escribir, y en el que la carta se vuelve parte del código de urbanidad y de etiqueta.

Si los autores anteriores han dejado a la posteridad, cada uno, el estilo mesurado (“abundancia controlada” en palabras del propio Cicerón), el arte de la sentencia breve y

⁷ Recordemos que los tres objetivos de la retórica son *docere*, *delectare* y *movere*, es decir, enseñar, deleitar y conmover. Véase, por ejemplo, Fernando Romo Feito, *La retórica. Un paseo por la retórica clásica*, pp. 34-35.

⁸ Lucio Anneo Séneca, *Cartas a Lucilio* (XLVI, “Sobre una nueva obra de Lucilio”), 1-2, p. 106.

⁹ *Apud* Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 21.

aguda, y el del estilo agradable e ingenioso, fue Ovidio (43 a.C.-17 d.C) quien abrió el camino de la expresión sentimental por vía epistolar. En el quinto libro de sus *Tristia* escribe elegías en forma de cartas, pero son más recordadas sus *Heroidas* (abreviatura de *Heroidum epistulae*), colección de 21 cartas en que 19 heroínas y dos héroes mitológicos les expresan a sus amantes quejas de amor. Ya desde entonces Ovidio fija un rasgo que caracterizará a la novela epistolar de los siglos XVII y XVIII: la atención prestada a las mujeres:

The superiority of the *Heroides* lies, for the most part, in their sound psychology and keen observation of women. Within the limited scope of a single letter is given a concise but clear account of all the principal events of a love affair, together with the heroine's varied response to them.¹⁰

Las *Heroidas* quedaron a lo largo de los siglos subsecuentes, sobre todo a partir del XII y hasta finales del XVIII, como un texto modelo de la defensa del amor puro y como condena del amor ilícito, además de que formó parte de los estudios de retórica. A partir del Renacimiento, los autores profanos las vieron como modelos de la explosión pasional de lamento y de angustia.¹¹

En la Edad Media son célebres las cartas de Abelardo y Eloísa (ahora comúnmente llamadas *Lettres d'Abélard et Héloïse*), memorables por su calidad histórico-literaria aunque no fueron concebidas inicialmente como literatura. Se trata de ocho cartas¹² que circularon entre estos dos amantes del siglo XII y que conjugan las

¹⁰ Charles E. Kany, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, p. 4.

¹¹ Algunos autores renacentistas que las vieron así fueron Boccaccio y Bruni, en Italia; Dorat y Colardeau, en Francia, y Rodríguez del Padrón, en España.

¹² El tema de la relación amorosa entre estos dos amantes ocupa sólo las primeras cinco; la mayoría de las ediciones omite las restantes tres. Abelardo, a sus 39 años, es preceptor de la joven Eloísa, de 18. Ambos se enamoran y de ese amor nace un hijo, Astrolabio. Desafiando las amenazas de Fulbert, tío de Eloísa, los amantes se casan en secreto y la ira de aquél se desata. Fulbert manda castrar a Abelardo, quien se encierra en un monasterio y le sugiere a Eloísa tomar los hábitos. A la postre, Abelardo se convertirá en el abad del monasterio de Saint Gildas de Ruys y Eloísa, en la abadesa del monasterio Paraclete. Diez años después de los acontecimientos, Abelardo le escribe una carta de consolación a un amigo suyo recordando sus propias calamidades (se la conoce como *Histoire de mes malheurs* o *Lettre de consolation d'Abélard à une amie*); esa carta llega a las manos de Eloísa, quien le envía una respuesta a su antiguo amante. Tales cartas muestran un abierto antagonismo entre el consuelo espiritual al que aspira Abelardo y el deleite experimentado por Eloísa en el recuerdo de las experiencias

dos tendencias heredadas de Ovidio: expresión amorosa y enseñanza. En efecto, las cinco primeras cartas, rebosantes de pasión, son un medio de enseñanza de retórica. Esta doble tendencia se encuentra también en la *Historia de dos amantes* de Eneas Silvio, donde las cartas entre Euriale, caballero alemán llegado a Siena, y Lucrecia, mujer casada de quien queda prendado, sirven para prevenir a los jóvenes contra las trampas del amor. Esta obra italiana de 1444, en su traducción inglesa de 1550, marca el comienzo de la literatura epistolar en Inglaterra.¹³

Con el fortalecimiento de los estados nacionales, cada país genera también unas élites bien definidas que guardan códigos de conducta que sirven para distinguir el estatus social. El prestigio de Italia durante el Renacimiento hace de ésta el foco del que emergen no solamente las grandes tendencias artísticas que serán emuladas por toda Europa, sino también las reglas de conducta de la nueva aristocracia cuyos valores van dejando atrás las viejas preocupaciones medievales para ocuparse más por el *savoir-vivre*. Este contexto hace de *El libro del cortesano* (1528) de Baltasar Castiglione, una obra de resonancia continental. Este libro es un manual de conducta que fija las nuevas directrices en el comportamiento de la aristocracia.¹⁴ La nueva conducta a la que, a partir de entonces, ha de ajustarse el aristócrata europeo está marcada por la sofisticación, el buen gusto, unos modales que lo hagan verse cosmopolita y culto, así como por un código donde prima el dominio de sí mismo por encima del exabrupto explosivo en un mundo que exige respeto a todos según su jerarquía social. La *civilité*

del pasado: “Peut-on dire, en effet, qu’on fait pénitence, quel que soit le traitement infligé au corps, alors que l’âme conserve encore l’idée de pécher et brûle de même passions qu’autre fois ?” (p. 137-138). A lo largo de cinco cartas iniciales se aprecia una alternancia entre *tu* y *vous*, como tratando de reducir la distancia impuesta y crear un espacio de privacidad entre el emisor y el destinatario. Destaca también el antagonismo entre el lenguaje de la razón y el de la pasión, en los que se reproducen los papeles masculino y femenino, lo que genera una obra trágica que se sale de la corriente en boga del amor cortés.

¹³ Cfr. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 14 y ss.

¹⁴ No es el único libro de su tipo. Además de *El libro del cortesano* podemos citar *Galatea o De los modales* de Giovanni della Casa (1558), entre otros.

en Francia, así como en otros estados europeos, proviene de la importación de tales códigos.¹⁵

Si *El libro del cortesano* de Castiglione es importante porque marca el ideal de la nueva conducta aristocrática, hay que añadir a éste los *secrétaires* franceses, escritos igualmente a partir de modelos italianos. A lo largo de la Edad Media, los secretarios de las cortes (tanto laicas como religiosas) eran notarios particulares encargados de la correspondencia más privada. Es en el Renacimiento cuando aparecen obras (*secretarios*) que precisan su función y el carácter que deben tener; la primera de tales obras es *Del Secretario* (1564) de Francesco Sansovino,¹⁶ cuya primera traducción al francés la realizó Gabriel Chapuys, quien también es el autor de la primera obra llamada *Secrétaire* (1588).¹⁷ A partir de entonces se entendió por *secrétaire* (y después *manuel*) un conjunto de cartas que se presentaban como modelo de escritura y que incluían diversos asuntos (cortesía, comercio, consolación, enseñanza, etc.). Aunque tales *secrétaires* fueron vistos con desdén por la aristocracia por estar dirigidos a un público que intentaba adquirir los modales y finura que no le acompañaban desde el nacimiento, estas obras gozaron de mucha difusión¹⁸ y se volvieron a la postre una valiosa herramienta en manos de los novelistas.¹⁹

¹⁵ Fue en 1671 cuando apareció una obra francesa que emulaba la obra de Castiglione: se trata del *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* de Antoine de Courtin.

¹⁶ Hubo otros manuales como *Il Segretario* (1594) de Guarini y otro de igual título de Persico (1620).

¹⁷ Le siguieron el *Parfait Secrétaire* (1646) de Paul Jacob, *Secrétaire de la cour* (1625) de Jean Paul de la Serre, y otros.

¹⁸ En Inglaterra también hubo manuales de escritura de cartas, aunque se desconoce el autor de varios de ellos. Podemos citar: *The English Secretorie, Wherein is contayned, a Perfect Meted, for the inditing of all manner of Epistles and familiar Letters* (1586); *A President for Young Pen-Men, or The Letter Writer* (1615); *The Secretarie's Student* (1652); *The Wits Academy* (1677); *The Young Secretary's Guide* (1696) de J. Hills, y *The Post-Office Boy Robb'd of His Mail: Or, The Pacquet Broke Open* (1706) de Charles Gildon. El mismo Samuel Richardson se propuso escribir un manual de este tipo; algunas de las cartas incluidas se presentaban como escritas por un padre a su hija, criada doméstica, y llevaban el propósito de enseñarle cómo resistir el acoso sexual; de estas cartas surge *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740).

¹⁹ Cabe mencionar que Ian Watt observa una disrupción entre la tradición de los *secretaries* y la obra de Richardson: "The fact that Richardson was using an essentially feminine and, from a literary point of view, amateur, tradition of letter-writing, also helped him to break with the traditional decorums

A partir del siglo XVII asistimos a la inclusión de la carta como parte de la *civilité* y, como tal, se sujeta a la regla de las cuatro circunstancias: “un, se conduire chacun selon son âge et sa condition ; deux, prendre toujours garde à la qualité de la personne avec laquelle on traite ; trois, bien observer le temps ; quatre, regarder le lieu où l’on se rencontre.”²⁰ La carta ocupaba un lugar importante dentro de la conducta que había que guardar. La página en blanco es el espacio donde se deja huella del ingenio del autor para tratar diversos asuntos de manera agradable, incluso cuando éstos sean difíciles o enojosos.

Por ello no es casual que la carta comenzara a utilizarse como medio de expresión literaria. La primera gran obra que va en este sentido es las *Lettres portugaises* (1669) de G. de Guilleragues, obra que a menudo se toma como punto de arranque de la novela epistolar por encarnar los elementos previos del género añadiéndoles rasgos de actualidad:

Elle appartenait sans aucun doute au genre de la lettre galante, dont plus d’un manuel ou d’un *Secrétaire* avait, depuis un siècle, fourni le règles ; et elle pouvait rappeler le genre des *Héroïdes* de Ovide ; mais elle présentait une suite informelle de lettres écrites par une seule personne, une « monodie épistolaire » comme l’a nommée Jean Rousset [...]²¹

Si Ovidio ya había empleado la carta como medio de revelar la vida psicológica de distintas heroínas, la novela epistolar posterior a esta breve obra de Guilleragues se hace eco de la importancia de la experiencia humana inmediata. Dichas *Lettres portugaises* contienen la experiencia de Mariana Alcoforado, monja portuguesa que sufre por la ausencia del oficial francés que la sedujo y abandonó. Se trata de una obra univocal amorosa donde el sentimiento está presente de manera reiterada y despliega la tragedia de la pasión, una pasión que va del reconocimiento del amor hasta la renuncia a éste. El

of prose and use a style that was wholly suited to embody the kind of mental process with which his narrative was concerned.” *The Rise of the Novel*, pp. 193-194.

²⁰ Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 15.

²¹ Jean Sgard, *Le Roman français à l’âge classique*, p. 62.

amor femenino, caracterizado por la espera y el abandono, se expresa en un léxico que recuerda al amor desdichado (*délire, insensé, aveuglement, martyre, douleur, sacrifice*). En esta obra se ven por primera vez las modulaciones del alma femenina y las contradicciones del mal de amores. Estas modulaciones se expresan en primera persona, en presente, en un estilo oral donde las interrogaciones o exclamaciones acompañan una forma de diálogo entre una voz ausente y la voz de la autora de las cartas. Esta obra se inscribe, en buena medida, en un movimiento cultural completamente nuevo en el que revisten fundamental importancia la evidencia aportada por los sentidos corporales²² y las reflexiones que se suscitan de inmediato a partir de dicha experiencia.²³ Se trata aquí del surgimiento de un nuevo concepto de individuo cuya experiencia parte del aquí y ahora,²⁴ y que, a partir de las *Lettres portugaises*, se convertirá en el protagonista de la novela epistolar.²⁵

Habrá que esperar al siglo XVIII para asistir a la publicación de toda una vorágine de novelas que descansan plenamente sobre una estructura epistolar. Entre todas éstas hay que destacar las *Lettres persanes* (1724) de Montesquieu, *Pamela* (1740) y *Clarissa* (1748) de Samuel Richardson, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau, *The Expedition of Humphry Clinker* (1771) de Tobias Smollet y *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos. Esta última novela parece conjugar, tanto la forma más lograda como el agotamiento del género epistolar. Desde el comienzo del

²² *An Essay Concerning Human Understanding* de Locke (1667).

²³ *Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac (1746).

²⁴ J. Paul Hunter señala: "In their own time, they [novels] were most often called 'histories,' these fictional narratives of present time that chronicled the daily experiences, conflicts, and thoughts of ordinary men and women." ("The novel and social/cultural history", in John Richetti [ed.], *The Cambridge Companion to The Eighteenth Century Novel*, p. 9). En Inglaterra este valor de verosimilitud adjudicado a la novela lo hizo un género generalmente aceptado siempre y cuando se mantuviera dentro del *decorum*. No fue la misma situación en la tradición cultural francesa.

²⁵ El carácter de la carta como instrumento en que quedan plasmadas las impresiones primeras del individuo y que no pueden ser descubiertas a cualquier persona puede verse, por ejemplo, en *La princesse de Clèves* (1678) de Mme de la Fayette, donde una buena parte del dramatismo descansa en los sentimientos que Mme de Clèves asienta en una carta que, por accidente, se vuelve tema de conversación en la corte.

siglo XIX y hasta nuestros días no parece que éste haya sido un género muy exitoso y más bien se ha empleado de manera esporádica. Dentro de estas excepciones se encuentran *Le Lys dans la vallée* (1836) de Honoré de Balzac, *Love's Cross Currents* (1877) de Swinburne, *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929) de Marguerite Yourcenar, *Wake Up, Stupid* (1959) de Mark Harris y *Letters* (1979) de John Barth.

Tipología epistolar

La carta, en vista de ser esencialmente un documento de comunicación entre un emisor y un destinatario, es un tipo de texto que adquiere las más diversas características. La antigüedad clásica conoció la carta familiar y la de negocios. A partir de las nuevas circunstancias sociales, en el Renacimiento aparecen las cartas “de cumplimento”, que se vuelven la forma escrita de interacción social,²⁶ a diferencia de las cartas “familiares”. Los tratadistas de la época mencionan los diversos asuntos sociales que pueden suscitar la escritura de una carta y se habla entonces de cartas de visita, de felicitación, de agradecimiento, de mofa, de condolencias, de noticias, de año nuevo, etc., todas éstas incluidas en el grupo de cartas “de cumplimento”. Con los diversos derroteros que abarcó el uso de la carta en los siglos subsecuentes, se han propuesto diversas maneras de agrupar al corpus epistolar, como la que ofrezco a continuación. Se trata de una tipología de la carta a partir de su finalidad pragmática y es la clasificación sugerida por Marie-Claire Grassi.²⁷

a) Carta de amor. Como se recordará, ya Ovidio la utilizó en sus *Heroidas*. El amor se presenta en cinco variantes: amor entre amantes; amor entre esposos; amor fraternal, amor paternal y amor-amistad (este último plantea la indefinición del estatus afectivo). Estilísticamente, este tipo de carta se caracteriza por la expresión hiperbólica de los

²⁶ *Le Dictionnaire étymologique* (1694) de Ménage define *compliment* como un “discours obligeant, complet, c’est-à-dire plus poli que les discours ordinaire”.

²⁷ En *Lire l'épistolaire*.

sentimientos y una constante referencia al destinatario. Temáticamente presenta unicidad en su planteamiento: sólo se habla del amor del emisor. Estos dos aspectos están presentes, por ejemplo, en las *Lettres portugaises* y nos llevan a un par de consideraciones valiosas para el género epistolar en general. En primer lugar, hablar del amor es hablar de la ausencia. La carta se convierte en una encarnación del ausente: éste se convierte en una presencia gracias a la palabra que el emisor plasma en el papel. En segundo lugar, la carta de amor establece un vínculo entre dos agentes sin posibilidad de que entre un tercero. Se trata de un pacto de lectura en donde se dice lo que se piensa y lo que se siente a partir de la certeza de que nadie más sabrá del despliegue de los sentimientos propios: “Parler d’amour, c’est aussi exiger de la transparence des cœurs et la réciprocité des sentiments.”²⁸

b) Carta confesión. A diferencia de la carta de amor, en donde el emisor va apelando a una reacción de su destinatario, en la carta confesión aquél se limita a hablar de sí mismo:

[...] la relation de moi à l’autre devient la relation du moi au moi dans une opération de centration et de concentration analogue à celle du diariste qui s’écrit à travers son journal intime : dans le deux cas, on ne parle que de soi.²⁹

De hecho, el destinatario no es sino un pretexto para que el emisor hable de sí mismo y este hablar de sí mismo suele obedecer a situaciones dolorosas. Es el caso de las cartas de Henriette*** a Rousseau o las de Marie-Sophie Leroyer de Chantepie a Flaubert.

c) Carta polémica o panfletaria. La polémica puede ser de distinta índole: política, literaria o religiosa. En estas cartas no priva el principio de privacidad que solemos encontrar en otros tipos de cartas: aquí se trata de obras abiertas a la lectura del público masivo. El gran ejemplo es las *Provinciales* de Pascal y a partir de esta obra pueden

²⁸ Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 95. Como se verá más adelante, tanto *Clarissa* como *Les Liaisons dangereuses* subvierten este principio.

²⁹ *Ibid.*, p. 100.

señalarse los rasgos relevantes de la carta polémica: se apela al lector de manera reiterada, el estilo suele ser sencillo (aunque no está ausente la ironía) y la argumentación suele ser concreta y aguda.³⁰

d) Carta moral, curiosa o “exótica”. A partir de los viajes de exploración, corrientes desde el Renacimiento, se descubrieron distintas culturas con costumbres muy distintas de las europeas. Muchos de los informes que se dieron de los “nuevos” territorios están escritos a manera de diarios o de cartas, como las famosas *Cartas de relación* de Hernán Cortés. Distintos autores sacaron provecho de tal novedad para escribir cartas ficticias que, simulando dar informes sobre las costumbres de los pueblos “recién descubiertos”, critican las costumbres y el comportamiento moral europeos. A través de esta estrategia, los relatos epistolares arrojan nueva luz sobre realidades que pasaban desapercibidas para los europeos por considerarlas enteramente naturales y estables. El Oriente y Sudamérica aparecen idealizados y sus costumbres forman un fondo de pureza sobre el que se presenta el deterioro de la sociedad europea. El gran ejemplo en este sentido es las *Lettres persanes* de Montesquieu.

e) Carta didáctica. La función apelativa de la carta se muestra de manera prístina en este tipo de carta. La orden, el consejo, la exhortación, la reconvención, la persuasión, etc. son aquí las constantes, sólo que, a diferencia de la carta polémica o panfletaria, entre emisor y destinatario no se permite la inclusión de un tercer miembro. Además, la argumentación del emisor se basa en una abierta superioridad sobre el destinatario, que puede estar basada en la edad, rango social, parentesco, experiencia de vida, etc. El destinatario adquiere, como consecuencia, el rango de joven, aprendiz, hijo, inexperto, etc. Como este tipo de carta se basa en la relación entre un “superior” y un “inferior”, la posibilidad de diálogo se ve muy reducida. El tono suele ser familiar y el léxico, más

³⁰ Fuera del ámbito de la literatura, podemos mencionar un ejemplo mexicano reciente: se trata de la carta publicada el día 14 de septiembre de 2006, suscrita por Cuauhtémoc Cárdenas y dirigida a Elena Poniatowska al calor del conflicto postelectoral de ese año.

bien simple. Se recurre a ejemplos de diversa índole a los que se les da un carácter de aplicación universal, así como a sentencias o aforismos extraídas de diversas fuentes.³¹ Aunque varios epistológrafos del siglo XVIII se valieron de “l’instruction par lettres”,³² resulta ejemplar la correspondencia que Philip Dormer Stanhope, Lord Chesterfield, le envió a su hijo radicado en París. Véase el fragmento de una de sus cartas:

My dear boy:

I was pleased with your asking me, the last time I saw you, why I had left off writing; for I looked upon it as a sign that you liked and minded my letters. If that be the case, you shall hear from me often enough; and my letters may be of use, if you give attention to them; otherwise it is only giving myself trouble to no purpose; for it signifies nothing to read a thing once, if one does not mind and remember it. It is a sure sign of a little mind to be doing one thing, and at the same time to be either thinking of another, or not to thinking at all. One should always think of what one is about; when one is learning, one should not think of play; when one is at play, one should not think of one’s learning. Besides that, if you do not mind your book while you are at it, it will be a double trouble to you, for you must learn it all over again.³³

Aunque puede hablarse de tantos tipos de cartas como cartas escritas, la tipología señalada líneas arriba destaca rasgos importantes de la función de la carta como medio de comunicación y ofrece algunos rasgos que trascienden a la forma epistolar misma:

Cependant, trois axes généraux se dessinent : l’expression de soi, par toutes les formes de la lettre d’amour ou de la lettre confession, expression proche du journal intime ; la dénonciation, par toutes les formes ironiques et argumentées de la lettre polémique, morale ou curieuse, à visée littéraire, religieuse, politique ; la formation, par la lettre didactique ou le principe de l’éducation par lettres.³⁴

No es raro encontrar obras literarias en las que estén presentes todos estos tipos de cartas; baste mencionar las novelas que motivan esta tesis, *Clarissa* y *Les Liaisons*

³¹ Esta carta tiene una utilización especial para la nobleza porque el tema es cómo enseñarle al hijo o a la hija la manera de desempeñarse en el “gran mundo” y recuerda, en este sentido, la tradición clásica en torno de la educación.

³² Por ejemplo, Mme de Lambert, Mme de Genlis, Mme Leprince de Beaumont, el abate Reyre, Lord Halifax (*The Lady New Year’s Gift: or Advice to a Daughter*, 1688).

³³ Lord Chesterfield, Letter 6, in *Letters*, p. 12.

³⁴ Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 120.

dangereuses. De esta tipología epistolar podemos extraer rasgos que nos hablan de las variadas funciones de la carta en general, independientemente de que se trate de obras reales o ficticias. En el apartado siguiente hablaremos de la ficción epistolar y de la manera como los tipos anteriores se combinan volviendo complejo a este género.

La novela epistolar como género híbrido

El teórico ruso Mijaíl Bajtín ha señalado que la comunicación humana se da a través de *enunciados*,³⁵ en los que convergen una gran variedad de elementos temáticos, estilísticos y de composición, dependiendo siempre de la especificidad de la esfera humana en que se mueva el hablante (ámbito legal, familiar, mercantil, escolar, etc.). Aunque cada enunciado obedece a una circunstancia concreta e irrepetible de la comunicación, es un hecho que al interior de la lengua ya han quedado establecidos tipos estables a los que Bajtín da el nombre de *géneros discursivos*.³⁶ De hecho, la meta de los manuales que circularon desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII era precisar la forma “correcta” de escribir cartas, es decir, de darle forma precisa y “correcta” a una forma de comunicación.³⁷ Sin embargo, en la literatura, la carta no encuentra enteramente su lugar como género, pues se encuentra en el límite (lo llamaré ambigüedad) entre diversos niveles de enunciación.

³⁵ Cfr. Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, pp. 248-250. Según Mijaíl Bajtín, los *enunciados* son distintos de las *oraciones* por cuanto estas últimas se refieren a la lengua en su carácter de sistema lingüístico susceptible de ser analizado según criterios gramaticales, fonológicos, sintácticos, etc., en tanto que el enunciado tiene el carácter de unidad de la comunicación pragmática.

³⁶ Bajtín habla también de la posibilidad de dividir a los en géneros en dos tipos:
 a) Géneros discursivos primarios (simples). Son característicos de la comunicación simple y directa: réplicas de un diálogo cotidiano, cartas, etc.
 b) Géneros discursivos secundarios (complejos). A esta categoría pertenecen las obras literarias, las investigaciones científicas, los géneros periodísticos, etc. La constante en este tipo de géneros es que absorben y reelaboran diversos géneros primarios dándoles una significación más compleja y organizada. Bajtín ubica a la novela como un enunciado secundario (complejo) por cuanto tiene la facultad de incluir enunciados primarios.

³⁷ “Le roman épistolaire retourne à ses sources, aux formulaires qui en Angleterre ont préféré dès origine aux instructions françaises sur la présentation des lettres, les souscriptions, les salutations, etc., les enseignements moraux qui en font des livres de morale domestique (*Domestic Conduct Books*).” Laurent Versini, *op. cit.*, p. 70.

La primera ambigüedad que podemos mencionar se refiere al papel intermedio de la carta entre literatura y escritura ordinaria: “Sur le plan esthétique, la lettre se place entre la littérature [...] en prenant ici le mot littérature dans le sens d’œuvres narratives écrites à visée esthétique, et une écriture de communication, à visée purement instrumentale, pragmatique.”³⁸

La segunda ambigüedad coloca a la carta entre la norma y la espontaneidad. Cada género, para constituirse como tal, establece una normatividad (la de los *secretarios*, por ejemplo) y la carta no queda exenta de ella. No obstante, por crear un universo del que sólo participan la mayoría de las veces sólo dos sujetos, la carta es también el vehículo idóneo para expresar ideas o emociones íntimas de una manera original que se aparte de las convenciones. Hay que matizar tal sustracción:

L’intérêt de son étude [de la lettre] est d’analyser la manière dont un épistolier s’affranchit des contraintes, prend des libertés avec les formules, forge son propre lexique de l’affectivité, élabore sa stratégie stylistique, pour tendre vers ce que Bernard Beugnot appelle une écriture « à la manière de soi »³⁹

La tercera ambigüedad es la ubicación de la carta entre la presencia y la ausencia del emisor y del destinatario. La carta funciona como una recreación de lo real. Sustituye al emisor ante el destinatario, pero también ocurre el proceso inverso. La carta es una manera de afirmar la existencia propia y la extraña. Es un proceso en el cual la escritura se erige como punto intermedio entre el presente de la enunciación, el pasado de la relación del emisor y del destinatario, y el futuro de la respuesta esperada. El presente del texto es una negación de la ausencia ajena, abolición de las distancias e instauration un mundo ficticio: “Elle [la lettre] sert de fondement à l’échange épistolaire ; dès que le sujet apparaît, il se montre tourné vers l’autre, cherchant à effacer son

³⁸ Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 4.

³⁹ *Ibid.*, p. 5.

absence ou à construire une présence substituée dans la lettre.”⁴⁰ Por esto mismo, la carta es en sí misma una escritura de ficción.⁴¹

La cuarta ambigüedad en que se desenvuelve la carta está entre lo permitido y lo prohibido. Si bien es cierto que hay, obligadamente, un destinatario de la carta, a veces la elección misma del destinatario se convierte en una transgresión. La apertura del canal de comunicación que es la carta compromete no menos que su contenido. Por otra parte, el texto de la carta, por formar parte del intercambio epistolar, implica de suyo confidencias, secretos, o información que no puede desplegarse públicamente.

La quinta ambigüedad ubica a la carta entre individuo y sociedad. Escribir una carta es trascenderse a uno mismo. Como veremos en otra sección, el primer destinatario de una carta es el autor de la misma, pero esto se logra mediante una operación de la escritura que consiste en ubicar a un lector externo. Lo plasmado en la carta es íntimo, pero ello va dirigido a otro que se constituye en una forma de público. El emisor tiene una ubicación dentro de la sociedad y, por lo tanto, una carta escrita por él, por más íntima que sea, lo ubica dentro de una categoría social. Por otra parte, el emisor, al escribir una carta, se mueve en medio de un universo social estable que determina en buena medida su propio discurso. Por ello no es excesivo afirmar que una carta (sea personal, sea oficial) es un discurso producido por una sociedad específica en un momento específico.

La novela epistolar, ubicada en medio de estas dicotomías, extrae de ellas su riqueza y su potencial, pero hay que remitirse a una ambigüedad de tipo histórico que resulta especialmente relevante para su estudio:

Ce que l'on reprochait alors [XVIII^e siècle] au roman, c'était de manquer de naturel, de vérité et de morale. Cette période voit se développer trois formes qui proposent, chacune à leur manière, des tentatives pour sortir de cette impasse : la nouvelle (dite historique), le

⁴⁰ Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 14.

⁴¹ Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 6.

roman-mémoires, et le roman par lettres. [...] Le roman par lettres, s'attachant à la sphère du privé, ne va pas s'adresser à l'Histoire pour y puiser des modèles, mais il va mettre en œuvre une forme particulière d'expression : celle de la subjectivité.⁴²

En el siglo XVIII la novela es un género atacado.⁴³ Se la acusa de carecer de *vraisemblance*. Paradoja de la carta, la realidad que expondrá es la de la subjetividad.

Semiótica de la carta

Hasta aquí se ha hablado indistintamente del género epistolar en general, no diferenciando la correspondencia real de la ficticia (si bien ambas pueden compartir una finalidad artística). Esto ha sido así porque la novela epistolar se ha valido de una tradición anterior para unos fines peculiares a ella. A partir de ahora me centraré en la carta como medio de expresión literaria. Mis referencias serán a obras del gran periodo de la novela epistolar, aquél que abarca los siglos XVII y XVIII, así que, como consecuencia, dejaré fuera de este panorama a Ovidio y a obras contemporáneas que emplean la correspondencia como manera de expresión.

Para Marivaux, el análisis de las emociones sólo es posible una vez que ha pasado el efecto de ellas.⁴⁴ Tal es el papel de las *memorias*.⁴⁵ Pero éstas implican el problema de que el relato parezca una concatenación caótica de acontecimientos.⁴⁶ Para contrarrestar este efecto, Marivaux y Diderot inventaron la carta-memoria, en la que hay un narrador que, de manera lineal, cuenta acontecimientos buscando informar (y

⁴² Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 8.

⁴³ "La faiblesse du roman est de ne pouvoir se référer à aucun modèle antique prestigieux : ici, nulle tradition comparable à celle de la tragédie ou de la comédie." René Pomeau y Jean Ehrard, *Histoire de la littérature française. De Fénelon à Voltaire*, p. 178.

⁴⁴ Cfr. Françoise Bargauiet, *Le roman au XVIII^e siècle*, pp. 136-137.

⁴⁵ Es el caso de *Robinson Crusoe* (1719) y *Moll Flanders* (1722) de Defoe o *Le Paysan parvenu* (1735) del propio Marivaux.

⁴⁶ Como resulta evidente en *Gil Blas de Santillane* (1715-1735) de Lesage o en *Moll Flanders* de Daniel Defoe.

convencer) a un lector preciso.⁴⁷ Esta intención comunicativa, presente desde el inicio del relato, se vuelve la directriz que orienta los acontecimientos y que les da coherencia. La exposición lineal no excluye la posibilidad de insertar comentarios, anticipar objeciones o introducir interjecciones que vuelven espontáneo al relato. Los acontecimientos ocurridos en el pasado se convierten en un hecho cercano a la experiencia de lectura del destinatario; la escritura y la lectura se convierten en un medio de actualización y ordenamiento del tipo *experiencia pasada / narración presente* en donde *narración* implica, mediante la carta, dos sujetos presentes intercambiando información. Aunque la carta-memoria vuelve al pasado menos lejano y, por ello mismo, la realidad de los hechos resulta más vívida, no excluye una desventaja:

Mais si leur récit [de Marianne et de Suzanne] est davantage que les mémoires emporté dans le mouvement et la chaleur de la vrai vie grâce à la présence d'un destinataire, cette même présence altère leur sincérité, tandis que les mémoires, écrits dans la solitude, garantissaient un recul réflexif apte à tout clarifier.⁴⁸

Si la carta-memoria puede parecer una reconstrucción de los hechos pasados que altera la veracidad de ellos en vista de la intención que guía a la obra toda (en forma de una carta), la novela epistolar logra evitar este problema. Este tipo de novela “suppose des lettres roulant sur des événements qui viennent de se produire [...] en général, la lettre consigne un fait immédiat dont on peut analyser les chatouements nuancés sans avoir à ses justifier d'une mémoire inouïe.”⁴⁹ La emotividad de cada personaje se transparenta en la manera misma de relatar: el empleo de la razón como agente que organiza, sin dejar de estar presente, se conjuga con la emoción que suscita el recuento de lo apenas ocurrido. Samuel Richardson, a propósito de *Clarissa*, lo explica así:

⁴⁷ *La Vie de Marianne* (1731-1737) de Marivaux ; *La Religieuse* (1796) de Diderot. También *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748-1749) de John Cleland emplea esta forma, aunque resulta incierto que la haya adoptado a partir de modelos franceses.

⁴⁸ Françoise Bargailliet, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 139.

Length will naturally be expected, not only from what has been said, but from the following considerations: that the letters on both sides are written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects: the events at the time generally dubious – so that they abound not only with critical situations, but with what may be called instantaneous descriptions and reflections, which may be brought home to the breast of the youthful reader: as also, with affecting conversations, many of them written in the dialogue or dramatic way.⁵⁰

El valor de la carta se relaciona, no con un instante de la historia concluida ya conocida por el recopilador de la correspondencia, sino con emociones motivadas a partir de situaciones precisas que, por esta razón, están sujetas a un devenir incierto. De esta manera se crea un suspenso que recuerda bien al suspenso de la vida real: “Chaque lecteur se reconnaît dans ces menues oscillations de l’âme scrutant avec ténacité le champ des possibles. Le roman épistolaire se prête à l’identification, à l’illusion réaliste.”⁵¹ Desde luego que el hecho de escribir cartas no cancela la posibilidad de que el emisor falsee los acontecimientos, pero del acto de escritura epistolar, realizado de manera fragmentaria y al calor de lo sucedido, sí resulta una sinceridad expositiva más verosímil que las memorias, por ejemplo. Tal sinceridad, según Christina Marsden Gillis, evoca al destinatario del texto, que es, en primera instancia, el autor mismo de la carta.⁵² Esto lo vemos desde la primera gran novela epistolar: “...j’écris plus pour moi que pour vous...”⁵³ La carta se convierte, por esta misma razón y como también lo vemos en la obra de Guilleragues, en un medio de exploración psicológica.

Una carta, en la novela epistolar, además de ser un medio para asomarse a la sensibilidad personal, es también una manera de expresar la percepción que se tiene de la realidad. En las *Lettres portugaises* se incluyen solamente las cartas de Mariana

⁵⁰ Samuel Richardson, *op. cit.*, Preface, p. 35.

⁵¹ Françoise Barguillet, *op. cit.*, p. 140.

⁵² “Clarissa’s need for the ‘end in view’, or addressee, bespeaks an active receiver who helps maintain the epistolary action through which all must ultimately be made known: the writer, the addressee, and novel reader.” Christina Marsden Gillis, *Samuel Richardson. The Paradox of Privacy*, p. 103.

⁵³ Guilleragues, *Lettres portugaises*, p. 168.

Alcoforado, la monja portuguesa prendada del caballero francés, y se dejan fuera los textos de respuesta enviados por él. El carácter del amado que se olvida de cumplir sus promesas se revela solamente a través de los rasgos que se dejan asomar mediante el discurso del único personaje en posesión de la palabra.⁵⁴ Juntamente con las cartas de un personaje dando una versión de los hechos, pueden aparecer otras que maticen o incluso desmientan tal versión (en casos extremos llegamos a no poder confiar en ninguna carta).⁵⁵ Entre más personajes intervienen en una novela de este género, más se acrecienta la dificultad de darle voz, tono o fuerza adecuada al personaje que habla (y recuérdese que no siempre un personaje habla igual, sino que su voz cambia según la situación). Éste es el mérito que Diderot reconoce en Samuel Richardson: “[...] ce qui confond d’étonnement, c’est que chacun a ses idées, ses expressions, son ton, et que ces idées, ces expressions, ce ton varient selon les circonstances, les intérêts, les passions, comme on voit sur un même visage les physionomies diverses des passions se succéder.”⁵⁶ Es la misma *variété de styles* que Choderlos de Laclos anuncia al comienzo de *Les Liaisons dangereuses* y que debe verse, según el “recopilador” de la correspondencia, como prueba indubitable de que las cartas son auténticas y no una invención.

La novela epistolar de tipo polifónico pone de relieve el papel del lector como organizador de la correspondencia al ser un lector privilegiado del conjunto de ésta. La confrontación de puntos de vista, que de hecho resulta en una confrontación escrita entre distintos lenguajes que revelan a su vez una cosmovisión particular, hace del

⁵⁴ En la crítica francesa, las novelas en donde sólo aparece la correspondencia de uno de los protagonistas se llama “a una voz” (*à une voix*) en tanto aquellas donde hay diversos autores, “polifónica” (*polyphonique*).

⁵⁵ En este sentido tiene valor el señalamiento de M. M. Bajtín de que “In the novel there are many such belief systems [unitary and singular], with the hero generally acting within his *own* system. [...] The activity of a character in a novel is always ideologically demarcated: he lives and acts in an ideological world of his own (and not in the unitary world of the epic), he has his own perception of the world that is incarnated in his action and in his discourse.” *The Dialogic Imagination*, p. 334-335 (cursivas en el original).

⁵⁶ Diderot, “Eloge de Richardson”, *Oeuvres complètes*, IV, p. 162.

lenguaje el protagonista del texto. El siguiente señalamiento de Bajtín en torno de la novela se puede aplicar especialmente a la novela epistolar:

The word, directed toward its object, enters a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgments and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoils from others, intersects with yet a third group: and all this may crucially shape discourse, may leave a trace in all its semantic layers, may complicate its expression and influence its entire stylistic profile.⁵⁷

Resulta entonces que los acontecimientos mismos son tan importantes como las versiones que tenemos de ellos y que “la succession de missives qui modifient les rapports, font évoluer les personnages, les entraînent à agir les uns sur les autres”⁵⁸ se convierte en la protagonista de la novela epistolar. El acontecimiento que funciona como referente da pie a múltiples versiones; cada personaje lucha por expresarse (por definirse incluso) con respecto a él, pero su versión también lucha contra otras versiones: el lenguaje se vuelve entonces no sólo un medio para designar sino un medio de acción. ¿Es importante que Clarissa huyó de su casa o que Cécile Volanges sostuvo una correspondencia ilícita con el caballero Danceny? Desde luego, pero estas acciones son ciertas en la medida que encuentran una expresión verbal porque a la “huida” se la puede llamar “escapatoria” y a la correspondencia ilícita, “correspondencia que vence obstáculos”.

Tipología de la enunciación

La comunicación epistolar parte del principio básico de que hay un *yo* que se afirma como tal⁵⁹ y que se dirige a un *tú*. El texto escrito funciona como una tentativa permanente de ocupar un lugar ontológico frente a otro sujeto. Tal proceso de enunciación puede repetirse simétricamente:

⁵⁷ M. M. Bahktin, *op. cit.*, p. 276.

⁵⁸ Françoise Barguillet, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁹ Incluso en el caso de la carta anónima, el sujeto que emite la carta se afirma como un *yo* emisor.

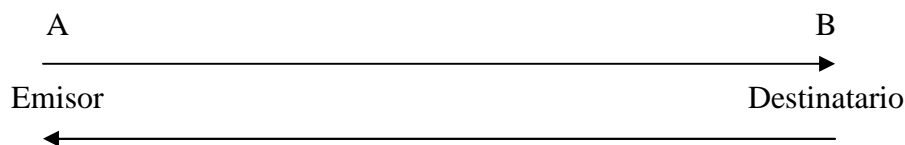


TABLA I

La manera como se da este intercambio da pie a distintas formas de interacción que, según Frédéric Calas,⁶⁰ pueden resumirse así:

1. Intercambio a una voz. Se trata del intercambio epistolar en el que el lector se da cuenta de la voz de uno solo de los participantes. Esto puede deberse a que no haya cartas de respuesta o a que simplemente éstas no aparezcan en el texto. El destinatario de las cartas, en este caso, puede ser o un amante o un confidente. En el primer caso, el amante, incluso cuando ya se encuentre abiertamente ausente de la vida del (o de la) protagonista, adquiere un papel protagónico, pues motiva toda la correspondencia, mientras que en el caso del confidente, éste es sólo un escucha pasivo de la historia que se le cuenta. El ejemplo clásico de este tipo de intercambio epistolar son las *Lettres portugaises* de Guilleragues.

2. Diálogo a dos voces. Ocurre cuando se conoce tanto la carta como su respuesta. En este caso el lector ocupa una posición de espectador. En el diálogo a una voz la ausencia misma del destinatario hace de él un polo llamativo, pues su silencio obliga a desenmascarar su carácter a partir de la información dada por el emisor. En tanto que en el diálogo a una voz la emotividad del emisor permite asomarse a los rasgos del destinatario, en el diálogo a dos voces encontramos dos conciencias sobre un plano de igualdad que, a menudo, caen en la monotonía de dos sujetos intercambiando cartas que no ofrecen al lector el reto de la búsqueda. Como afirma el propio Calas, “Le « duel » est paradoxalement plus présent dans la « formule à une voix », que dans le dialogue ouvert.”⁶¹ Un ejemplo del diálogo a dos voces son las *Lettres d’Abélard et Héloïse*.

⁶⁰ Frédéric Calas, *op. cit.*, pp. 24-47.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 32.

3. Multiplicación de voces. En los casos anteriores el intercambio epistolar se da sólo entre dos sujetos. Cuando ocurre la multiplicación de voces hay que aclarar que no se trata solamente de un aumento en el número de personajes, sino en todo un entreverado de relaciones, estilos, tonos, campos de conocimiento, relaciones de poder, etc. En medio de tal abundancia

Or, dans les échanges, tous les épistoliers n'ont pas le même rôle, n'écrivent pas le même nombre de lettres. Il faut donc établir une différence entre un échange majeur et central qui fait apparaître deux projets individualisés –les sujets amoureux ou manipulateurs- et des échanges mineurs ou épisodiques entre amis ou confidentes.⁶²

Este es el caso, por ejemplo, de *Clarissa* de Richardson, donde aparecen 537 cartas, y de *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, con 175. Tal abundancia se presta a varias situaciones que vuelven verdaderamente complejo el relato; por ejemplo, hay que apreciar cuidadosamente el rango y propósito del emisor, las características del destinatario, si cierta correspondencia tiene una importancia nodal para la historia o es accesoria, si la carta es auténtica o apócrifa, si un grupo de cartas que se refiere a un mismo hecho varía sólo en la intención o en el conocimiento del emisor sobre el hecho referido, etc. Esta situación vuelve a las novelas mencionadas un concierto de voces en donde hay que estar alerta acerca de las voces principales. De los tres tipos de interacción epistolar mencionados arriba, el intercambio a varias voces, al poner en evidencia una multiplicidad de puntos de vista, es el que mejor ejemplifica la apuesta básica de la novela epistolar: la carta como protagonista del relato.

Al comienzo de este apartado me referí a la presencia de un *yo* que se afirma como autor de la carta y que entra en situación de diálogo con un *tú*. Entre estos dos polos, a los que en el relato polifónico hay que agregar un *él* (o *ellos*), se tejen entramados complejos donde afloran una serie de relaciones emotivas y sociales que

⁶² *Id.*

adquieren realidad a través de un proceso de intercambio lingüístico. Este hecho es fundamental, pues los personajes principales de estas novelas se encargarán, por esta vía, de afirmar su estatus o de conseguir uno, es decir, de alzar su voz en medio de las otras.

Pacto de lectura

A leer una carta, asistimos de hecho a la realidad mental de alguien más. A diferencia de la autobiografía o de la carta-memoria, la novela epistolar requiere de la presencia constante del destinatario como motivación central para el intercambio de misivas. Escribir una carta significa tener en mente al lector de la misma y, en esta medida, “le roman épistolaire mime en permanence des situations de lecture.”⁶³ Este vínculo entre emisor y destinatario, que marca el ritmo de la novela como un ir y venir entre dos conciencias y cuyo camino no puede preverse, funciona como eje motor. Por ello, frente al escritor de la carta se ubica el lector de la misma. Aspirante a la *vraisemblance*, la novela epistolar hace eco de la experiencia individual: el saber que comunica el emisor parte de su experiencia propia; por lo tanto, su emotividad y su saber nunca son absolutos, pues las emociones cambian y el conocimiento siempre es incompleto. Lo mismo puede decirse del destinatario: su lectura está condicionada por su propia experiencia. En medio de tal dialéctica se ubica el lector real: “Le lecteur externe, virtuel a un statut plus ambigu dans la mesure où il lit une correspondance relevant de la sphère du privé et qui n’était pas écrite pour être publiée [...]”⁶⁴

Lo antes dicho pone en evidencia la presencia de tres autores presentes de manera simultánea en la novela epistolar: el autor de la novela, el recopilador ficticio de

⁶³ *Ibid.*, pp. 56.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 57.

la correspondencia⁶⁵ y el autor ficticio de las cartas. Frente a estos tres aparecen sus contrapartes lectores, tal como se ilustra en el siguiente esquema.

Autor 1	Personaje autor de la carta	Carta	Personaje destinatario de la carta	Lector 1
Autor 2	Recopilador de la correspondencia		Público a quien manifiestamente va dirigida dicha recopilación	Lector 2
Autor 3	Autor real de las cartas		Público real de las cartas	Lector 3

TABLA 2. Llamo nivel 1 a la relación que se da entre el emisor de la carta y el destinatario de la misma (emisor/destinatario del nivel 1); nivel 2, entre el editor de la correspondencia y el público a quien va dirigida dicha correspondencia (emisor/destinatario del nivel 2), y nivel 3 a la relación entre autor real y público lector real (emisor/destinatario del nivel 3).

La carta como instrumento de escritura y de lectura privadas aparece sólo en el nivel 1 (aunque algún personaje puede incurrir en indiscreciones), y esta privacidad se pierde en los otros dos niveles, pues en el nivel 2 tanto el compilador ficticio como el destinatario de éste convierten a la carta en documento público; lo mismo ocurre en el nivel 3. Asimismo, conforme aumenta el nivel, es mayor el conocimiento que poseen tanto el emisor como el destinatario y, por lo mismo, aumenta su capacidad de integración del conjunto de la correspondencia; esta integración se traduce en una lectura ideológica, en una versión fundada en la “verdad” que presumiblemente se posee a partir del conocimiento “total” de lo que pasa en los textos. Tal verdad no será la misma para el destinatario 2 que para el 3. La novela *Les Liaisons dangereuses* ilustra perfectamente este hecho, pues presenta explícitamente la verdad que se intenta establecer en el lector. Para el emisor del nivel 2, la obra es un documento auténtico que contiene, además, una lección moral: “Il me semble au moins que c’est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu’emploient ceux qui en ont des

⁶⁵ En la novela epistolar francesa aparece casi siempre un presunto *recopilador* de la correspondencia que se presenta a la lectura pública. Tal recopilador resulta importante porque evita el presentar el texto como una obra de ficción y deja al autor real en la sombra, lejos de la acusación de ser un novelista. En la tradición inglesa tal recopilador aparece poco o simplemente no existe, pues el autor se presenta directamente como el autor de una correspondencia ficticia.

mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces lettres pourront concourir efficacement à ce but.”⁶⁶ Para el editor, en cambio, la obra debe verse como una novela, es decir, una obra de ficción que busca la verosimilitud: “Il nous semble de plus que l’auteur, qui paraît avoir cherché la vraisemblance [...]”⁶⁷. Un fenómeno parecido ocurre en *Clarissa*. Adecuando a esta novela la tabla 2, mostrada arriba, podríamos trazar el siguiente esquema:

Autor 1	Clarissa Personaje autor de la carta	Carta	Lovelace Personaje destinatario de la carta	Lector 1
Autor 2	Anna Howe Recopiladora de la correspondencia		Todos los personajes de la novela ⁶⁸ Público a quien manifiestamente va dirigida dicha recopilación	Lector 2
Autor 3	Samuel Richardson Autor real de las cartas		Lectores reales de la novela Público real de las cartas	Lector 3

TABLA 3.

En este caso se nota una movilidad en el estatus de algunos personajes, como en el de Anna Howe, quien funge tanto como personaje como recopiladora. Otro tanto puede decirse de Lovelace, quien, además de ser uno de los protagonistas, alcanza el rango de lector 2 gracias a que tiene acceso, en distintos momentos, a la correspondencia ajena. Esto marca una diferencia con respecto a *Les Liaisons dangereuses*, donde el recopilador es un ser externo a la acción de la novela y, aunque Valmont y Mme de Merteuil conocen algunas cartas escritas por otros personajes, ninguno de ellos logra un acceso tan vasto a la correspondencia ajena como el que vemos en *Clarissa*.

Líneas arriba mencioné que el lector de la carta sólo sabe aquello de lo que se entera por ésta y que su saber queda siempre incompleto. Sin embargo, y a partir de la

⁶⁶ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Préface du rédacteur, p. 28.

⁶⁷ Choderlos de Laclos, *ibid.*, Avertissement de l’éditeur, p. 24.

⁶⁸ “And then, she says, your noble conduct throughout your trials and calamities will afford not only a shining example to your sex; but, at the same time (those calamities befalling SUCH a person), a fearful warning to the inconsiderate young creatures of it.” L. 372, p. 1152.

tabla presentada, podemos darnos cuenta de que la novela epistolar manipula los niveles de lectura haciendo que los saberes fragmentarios del nivel 1 se integren mediante la lectura del destinatario 2, y que a su vez, el saber de los niveles 1 y 2 sea integrado en el nivel 3. Tal manipulación de los niveles de lectura ocurre incluso al nivel de personajes. Por ejemplo, en *Clarissa*, Lovelace gana acceso a la correspondencia de la heroína y, por ello, su visión y versión de los hechos aparece, al menos de manera temporal, más completa y convincente; el proceso se repetirá a la inversa conforme la novela se acerca al final. Otro tanto podemos decir de *Les Liaisons dangereuses*, donde Mme de Merteuil y Valmont logran erigirse en cerebros de la manipulación de los demás personajes gracias a que ganan acceso a la correspondencia de sus víctimas.

La puesta en escena de niveles de lectura problematiza el nivel del lector: “En effet, l’échange épistolaire étant fondé sur l’intime ou le secret, le lecteur va assister en spectateur à une représentation qui ne semble pas faite pour lui.”⁶⁹ Tal como ocurre en el teatro, en la novela epistolar no hay un narrador único y omnisciente, sino que a cada personaje se le concede el papel de narrador parcial o delegado. Es a través del conjunto de cartas como el autor se dirige a su lector:

C’est cette double énonciation qui constitue l’échange épistolaire en genre littéraire. Le lecteur virtuel transforme l’échange en « spectacle », en représentation, en configuration discursive. De son côté, l’auteur met littéralement en scène cet échange.⁷⁰

Pero, como apunta el propio Calas, se requiere que la novela no pierda rumbo en este intercambio epistolar:

[...] Que faut-il, en effet pour que l’échange épistolaire se transforme en genre littéraire ? Il faut un principe d’unité au plan énonciatif général, permettant à l’histoire de se construire progressivement malgré sa réfraction dans plusieurs sources narratives.⁷¹

⁶⁹ Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

Para que se dé esta refracción a través de un relato coherente, es necesario que se mantenga un universo estable de personajes, de tal manera que las cartas que se escriben y se leen estén dirigidas a personajes que participan en el universo de la novela. En otras palabras, hay que mantener la estabilidad en el nivel 1 de la tabla presentada antes. Si elegir el medio epistolar como medio de escritura implica la sujeción a una serie de normas formales, una de ellas es que un personaje no le puede dirigir una carta a alguien que no participa en el universo representado. Emisor y destinatario de la carta participan de una relación en la cual, teóricamente, está excluida la participación de cualquier otro personaje. El destinatario de la carta se coloca en posición de lector y, en este papel, se convierte en figuración del lector de otro nivel (2 y 3). De esta manera, aunque el lector real no recibe cartas de los personajes, sí se entera del contenido de la correspondencia gracias a que hay un personaje, “delegado” suyo, dentro de la novela que obtiene para él este acceso. Pero ¿quién es el primer lector? ¿El destinatario de la carta, el compilador de la correspondencia, o el lector de la novela? Es un hecho que, si entendemos por lector principal a aquel que tiene una mayor capacidad de lectura por conocer la correspondencia en su conjunto, entenderemos que el personaje destinatario no es el lector principal. Por un lado, el compilador tiene a su disposición el conjunto de las cartas y tiene la prerrogativa de organizarlas (e incluso de excluir algunas) añadiendo, según su criterio, notas aclaratorias. Por el otro lado, el lector real tiene el deber de juzgar si tal conjunto alcanza el estatus de ficción o de realidad. Tal participación del lector es resumida así:

La question du lecteur, premier ou principal, semble un piège voulu par la fiction. L'auteur de la forme épistolaire s'amuse à déjouer nos capacités de lecture et à amoindrir notre rôle pour nous imposer une participation impure, nous compromettre dans une posture de voyeur ou d'espion.⁷²

⁷² *Ibid.*, p. 66.

Esta participación “impura” nos remite a la advertencia del editor y al prefacio del redactor que aparecen al principio de *Les Liaisons dangereuses*. Comencemos por el prefacio. ¿A quién está dirigida la obra, según el redactor? A poca gente:

Mais, en partant encore de cette supposition favorable, il me semble toujours que ce recueil doit plaire à peu de monde. *Les hommes et les femmes dépravés* auront intérêt à décrier un ouvrage qui peut leur nuire ; et comme ils ne manquent pas d’adresse, peut-être, auront-ils celle de mettre dans leur parti *les rigoristes*, alarmés par le tableau des mauvaises mœurs qu’on n’a pas craint de présenter.

Les prétendus esprits forts ne s’intéresseront point à une femme dévote, que par cela même ils regarderont comme une femmelette, tandis que *les dévots* se fâcheront de voir succomber la vertu, et se plaindront que la Religion se montre avec trop peu de puissance.

D’un autre côté, *les personnes d’un goût délicat* seront dégoûtées par le style trop simple et trop fautif de plusieurs de ces lettres, tandis que le *commun de lecteurs*, séduit par l’idée que tout ce qui est imprimé est le fruit d’un travail, croira voir dans quelques autres la manière peinée d’un auteur qui se montre derrière le personnage qu’il fait parler.⁷³

Como vemos, el redactor procede por eliminación.⁷⁴ Por un lado, están los grupos sociales bien diferenciados (*hommes et les femmes dépravés*, *les rigoristes*, etc.) y por el otro, el *commun de lecteurs*, quienes tendrán poco de qué quejarse en la obra, aunque “ingenuamente” (*séduit*) vean en ella no una compilación de correspondencia auténtica, sino una obra de ficción. Se trata de una refutación que niega afirmando, es decir, la ingenuidad del lector lo llevará a descubrir el verdadero estatus de la novela como obra de ficción, estatus refrendando por la advertencia del editor: “Pour préserver au moins, autant qu’il est à nous, le lecteur trop crédule de toute surprise à ce sujet [...]”⁷⁵ El comienzo mismo de la obra presenta ya contradicciones: ¿es correspondencia verdadera o ficticia? La respuesta no aparece con claridad como anunciando desde entonces la mezcla de verdad y mentira (o juego de máscaras) que tendrá lugar en la obra. Tanto el redactor como el editor le advierten al lector sobre los peligros de la credulidad,

⁷³ Choderlos de Laclos, *op. cit.*, Préface du rédacteur, p. 29-30. Cursivas mías.

⁷⁴ Es un recurso tomado del prefacio a *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau.

⁷⁵ Choderlos de Laclos, *op. cit.*, Avertissement de l’éditeur, p. 24.

advertencia que sería válida también para los personajes de la novela en su papel de lectores. Se perfila desde este mismo comienzo el peligro de adoptar la univocidad del discurso de la obra: el redactor la da a conocer al público porque contiene, en su conjunto, una finalidad didáctica, mas ¿este didactismo se sostiene en la lectura crítica que se nos invita a realizar? Frédéric Calas lo resume así:

La notre [lecture] forcément ne peut que revêtir une dimension dialectique et résoudre les contradictions manifestes avancées par les deux textes préfaciels. La clef de cette oeuvre réside dans la lecture finale qu'un lecteur, doublement averti, pourra seul accomplir. Elle sera décryptage. L'oeuvre n'en veut pas d'autre.⁷⁶

El prefacio de *Clarissa* no está dedicado a disfrazar al autor de la novela, sino a “caution parents against the undue exertion of their natural authority over their children in the great article of marriage: and children against preferring a man of pleasure to a man of probity...”.⁷⁷ Resulta llamativo que, en varios momentos, la obra parezca separarse de este objetivo según los niveles de lectura (de acuerdo con la tabla 2). Así, en el nivel 1, la intención se presenta a partir de situaciones de comunicación precisas (disuasión, reclamo, consejo, narración, etc.); en el nivel 2 se presenta la intención de justificar el proceder de la protagonista (y aquí hallamos relaciones de poder basadas en el sexo y en el lenguaje), y en el nivel 3 podemos encontrar las palabras de Richardson apenas citadas. Es en la combinación entre estos tres niveles de intencionalidad donde encontramos una polifonía de voces e intenciones que enriquecen nuestra lectura de la novela.

Caminos de la lectura

Suele haber una lectura sugerida desde el principio de cada novela epistolar. Es común la presencia de un prólogo o prefacio encargado de esta función. En el caso de las *Lettres portugaises*, por ejemplo, el “impresor” señala quiénes son sus lectores (“J’ai vu

⁷⁶ Frédéric Calas, *op. cit.*, pp. 61.

⁷⁷ Samuel Richardson, *op. cit.*, Preface, p. 36.

tous ceux qui se connaissent en sentiments, ou les louer ou les chercher avec tant d'empressement, que j'ai cru que je leur ferais un singulier plaisir de les imprimer.")⁷⁸

y, al hacerlo, propone la lectura de la obra: hay que leer tales cartas como documentos que dan cuenta de una expresión privada de los sentimientos. Como se "desconoce" al autor de dichas cartas, el lector asiste al acto voyeurista de enterarse de la vida psicológica de un ser real. Esta ubicación del texto desde el principio lo afilia a una categoría que genera en el lector un horizonte de expectativas preciso. Desde el prefacio de *Clarissa*, queda establecida la lectura de la novela en función de la moral familiar. Esta lectura moral propuesta por el autor, sin embargo, va más allá de él mismo. Limitado a hacer anotaciones al margen de las cartas, podemos confrontar su lectura con la que de hecho proponen otros personajes de la novela. Clarissa, la protagonista, no ve su correspondencia solamente como documentos que tienen que ver con estructuras familiares, sino que propone una lectura que coloca como centro la identidad personal.

⁷⁸ Guilleragues, *op. cit.*, p. 145.

LA VIRTUD: CLARISSA Y MME DE TOURVEL

And I use a similitude: I say that the desire for answering speech is like the desire for the embrace of, the embrace by, another being.
J. M. Coetzee, *Foe*

La carta, como documento esencialmente privado, pone de relieve, según hemos visto ya, una intención comunicativa al mismo tiempo que traza el perfil del autor del escrito y el de su receptor. Una carta, por lo tanto, compromete ya una intención y una actitud moral, ambas nociones de fundamental importancia en el imaginario del siglo XVIII. Tanto Clarissa como Mme de Tourvel se afirman como mujeres de una moral intachable y, en cuanto tales, se convierten en blancos dilectos de los embates de la maldad, es decir, del personaje seductor.¹ Veamos en qué consiste la virtud según el imaginario de la época.

Raymond Bayer, señalando el concepto central de “armonía” en el sistema filosófico de Shaftesbury, nos aclara el concepto de “virtud”:

[...] una armonía moral, en que la virtud no es sino el temperamento, la justa concordancia entre los sentimientos y la razón; un *self-enjoyment* en que se armonizan los placeres; una conciliación del interés particular y del desinterés de sí mismo; una armonía tanto en las obras de arte como en la naturaleza.²

Y, en el número 494 de *The Spectator*, Addison escribe: “It is not the business of virtue to extirpate the affections of the heart but to regulate them. It may moderate and restrain, but was not designed to banish gladness from the heart of man.”³ La virtud se relaciona con autodomínio, es decir, con el sostén del decoro que hace posible la experiencia individual dentro de la vida colectiva. Sentimiento y razón, placer y deber, libre albedrío y obediencia son los extremos entre los que se mueve una persona virtuosa, es decir, aquella que sabe no caer en ningún exceso y que es, como

¹ “Un destin ineffaçable pèse sur la séduction. Pour la religion, elle fut la stratégie du diable, qu’elle fût sorcière ou amoureuse. La séduction est toujours celle du mal.” Jean Baudrillard, *De la séduction*, p. 9.

² Raymond Bayer, *Historia de la estética*, p. 222.

³ *Select Essays of Addison*, p. 200.

consecuencia, feliz. Estas consideraciones de Shaftesbury y Addison tienen resonancia continental. La Francia del siglo XVII le hereda al siglo posterior el concepto de *honnêteté*,⁴ que implica de suyo la gracia de diversos atributos de los que se hace gala públicamente. Como requisito de la *honnêteté*, el individuo se niega a los extremos que puedan alterar su convivencia con la sociedad circundante. Tal virtud se basa, en el siglo de las luces, en un fuerte componente racional que obliga al sujeto a verse a sí mismo en relación con el universo físico y con el universo social: el mal se ve bajo una apariencia menos demoniaca que en siglos pasados y se concibe más bien como la negativa consciente de ajustarse a la “ley natural” y, por ende, a la social:

Une morale s’esquissait, nous l’avons vu, suivant la logique de la philosophie des lumières, laquelle comportait déjà en elle-même un élément double : l’élément rationnel, soyons vertueux, parce que la vertu est le reflet de l’ordre de l’univers ; l’élément empirique, soyons vertueux, parce que nos sensations nous avertissent que nous devons rechercher le bien et fuir le mal, parce que notre première loi est celle de la conservation de notre être, parce que notre être ne peut se conserver sans avoir recours à la société dont il est membre, et qui lui rendra l’intérêt du capital qu’il lui prêtera.⁵

En esta época de prosperidad social, política y económica, los apasionamientos religiosos son cosa del pasado y la virtud trasciende el mundo religioso para convertirse, sobre todo, en buenos modales ante sí mismo, ante la familia y ante el Estado.

En este medio emerge un género nuevo, la novela, que pone en el centro de la acción, no los paisajes heroicos de la antigüedad clásica o de los caballeros medievales

⁴ El *Dictionnaire du français classique* de Cayrou define *honnête* así: “Adj. Honorable, « qui mérite de l’estime, de la louange » [...] Distingué, sous le rapport des manières et des agréments de l’esprit. « On appelle aussi *honnête homme* un homme en qui on ne considère alors que les qualités agréables et les manières du monde. Et en ce sens, *honnête homme* ne veut dire autre chose que galant homme, homme de bonne conversation, de bonne compagnie », de bon ton, de bon goût, comme il faut [...] Cette notion est infiniment complexe : l’« honnête homme » idéal, selon Faret (*L’Art de plaire à la cour*, 1640), est le gentilhomme qui joint à la « naissance » les dons du corps, la souplesse et la grâce, -la culture de l’esprit, le désir d’être « passablement imbu de plusieurs sciences », plutôt que « solidement profond en une seule », le goût des vers, la connaissance des langues, -enfin les « dons... et ornements de l’âme », le courage, la probité, la noblesse naturelle des manières, et, couronnant le tout, les vertus chrétiennes. Il s’agit de démêler, dans chaque cas, la nuance qui l’importe sur les autres, sans oublier d’ailleurs que l’« honnête homme » est déjà souvent, comme aujourd’hui, « l’homme de bien », vertueux et probe.”

⁵ Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, p. 245.

con toda su parafernalia, sino “contemporary life and times”.⁶ Pese a ser atacada en Francia por su falta de ascendiente greco-romano,⁷ las historias noveladas aspiran a representar una porción de la realidad del ser humano contemporáneo. Esta nueva realidad queda desprovista de magia y de elementos sobrenaturales para aparecer como un proceso continuo de realización de los individuos que la conforman. Según Mijaíl Bajtín, el tiempo de la realidad del lector se vuelve importante en la novela por cuanto es dicho tiempo quien la provee de sus temas principales. No es el tiempo del héroe épico el que le da forma, pues en tal caso el mundo referido sería un mundo cerrado, completo y ajeno a la acción complementaria del receptor de la obra. Bajtín afirma que la novela aborda, sobre todo, el tiempo inacabado, el de la vida diaria de los seres humanos y que, por ello mismo, ofrece siempre al presente del lector la posibilidad de reinterpretar o completar lo puesto en las palabras del texto original:

For the first time, the subject of serious literary representation (although, it is true, at the same time comical) is portrayed without any distance, on the level of contemporary reality, in a zone of direct and even crude contact.⁸

La virtud de los personajes es, por lo tanto, uno de los temas recurrentes en la narrativa del siglo XVIII. Mujeres seducidas, engañadas, esperanzadas, hombres que dejan de cumplir sus promesas de amor o de devoción, caminos de expiación, todo esto funciona como epicentro de una preocupación colectiva. Aunado a la virtud y como inseparable de ella, está el lenguaje que le da forma; la literatura epistolar no soslaya este hecho,

⁶ J. Paul Hunter, “The novel and social/cultural history”, in John Richetti (ed.), *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, p. 9.

⁷ “En fait, le genre n’est pas accepté : l’enseignement jésuite apprend que seule la poésie s’intéresse à la fiction ; en prose, on ne doit s’occuper que de la vérité historique [...] Surtout, il est attaqué, parce que l’Antiquité ne la consacrait pas [...]” Françoise Barguillet, *Le Roman au XVIIIe Siècle*, p. 20. En cambio, la novela llegó a gozar de aceptación en Inglaterra, donde “novels became, for tens of thousands of young men and women in eighteenth-century England, guides to many practical decisions about life, the equivalent of family stories and oral tradition in earlier generations and of self-help books and films in later ones”, según lo señala J. Paul Hunter, *ibid.*, p. 23.

⁸ M.M. Bahktin, *The Dialogic Imagination*, p. 22.

pues, desde Ovidio,⁹ se sabe que el lenguaje es el medio donde la virtud ha de mostrarse primeramente. Así, la virtud es prioritaria en el mundo de la convivencia social y, por ende, uno de los peligros que acechan al alma virtuosa es el dejarse engañar por un lenguaje galante que encubre intenciones destructivas. Encontramos en la novela epistolar del siglo XVIII abundancia de promesas, declaraciones y lamentaciones, todos ellos en un lenguaje que intenta crear distancia o acercamiento que no falte a los principios básicos de la convivencia social, es decir, de la virtud. Por ello, la intención de cada escritor de cartas, al interior de la novela, debe desentrañarse siempre a la luz de la totalidad de la obra, pues cada carta manifiesta una intención parcial y, por lo tanto, engañosa; estos rasgos los encontramos tanto en *Clarissa* como en *Les Liaisons dangereuses*. En ambas obras encontraremos el tema de la virtud como tema central, una virtud enunciada en términos semejantes a los de Shaftesbury y Addison y compartida por otros pensadores de la época; pero no podremos dejar de lado la manera como ésta se representa y, en este aspecto, la forma epistolar será de especial interés.

A lo largo de este capítulo desarrollaré el tema del personaje virtuoso frente al hecho de la seducción. Proceder así permitirá trabajar la manera como se definen las protagonistas, bien por sí mismas (de forma explícita o mediante los rasgos de su personalidad que se dejan entrever por su estilo de escritura) o por los personajes que las rodean. Posteriormente, ya precisados los rasgos de Clarissa o de Mme de Tourvel como personajes virtuosos, podremos precisar qué significa la seducción para ellas y por qué se vuelven susceptibles de ser seducidas.

⁹ En la Heroida XVI Paris sabe que su carta funciona como metáfora de su persona: “Es ya muy placentero que mi carta sea recibida, pues eso me da la esperanza de ser recibido así yo también.” Helena, en su respuesta, la Heroida XVII, respalda esta asociación entre texto y persona, pero abandona el concepto de carta como objeto en favor de la asociación entre emisor y receptor que comparten el mismo lenguaje: “Ya nos une un mismo lenguaje, y tú ¡ay de mí! eres seductor.”

El orden cronológico obliga a comenzar con *Clarissa*. Sorprende, en primera instancia, que la preocupación manifiesta de su autor no sea la exhibición del personaje virtuoso, sino de la maldad que lo acecha. Leemos en el prefacio:

But it is not amiss to premise, for the sake of such as may apprehend hurts to the morals of youth from the more freely-written letters, that the gentlemen, [the libertines Mr. Robert Lovelace and Mr. Robert Belford] are not, however, either infidels or scoffers; nor yet such as think themselves freed from the observance of other moral obligations.

On the contrary, it will be found in the progress of the collection, that they often make such reflections upon each other [...] as reasonable beings who disbelieve not a future state of rewards and punishments [...]

And yet that other [libertine], although [...] he discover wickedness enough to entitle him to general hatred, preserves a decency, as well in his images as in his language [...]¹⁰

Aunque “morals”, “moral obligations”, “reasonable beings” y “decency, as well in his images as in his language”¹¹ son términos empleados en relación con los *libertines* Robert Lovelace y John Belford, no resulta inapropiado aplicarlos también a la protagonista Clarissa Harlowe y a su amiga Anna Howe. Ambas parejas tienen muy claro, desde el principio de la novela, la importancia de la moral, el deber, la razón y la decencia, pues estos elementos le dan forma al universo en que viven. En el compendio “Principal Characters”, previo a la novela, Richardson describe a la protagonista: “MISS CLARISSA HARLOWE, a young lady of great delicacy, mistress of all the accomplishments, natural and acquired, that adorn the sex, having the strictest notion of filial duty.”¹² Esta descripción vincula a Clarissa con Lovelace en cuanto al código de

¹⁰ Samuel Richardson, *Clarissa*, Preface, p. 35.

¹¹ Es interesante citar el elogio que hace el Dr. Johnson de la prosa de Addison: “His prose is the model of the middle style; on grave subjects not formal, on light occasions not grovelling; pure without scrupulosity, and exact without apparent elaboration; always equable, and always easy, without glowing words or pointed sentences.” *Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets*, in Samuel Johnson, *The Major Works*, p. 676. *Decency* nos recuerda la idea de *decorum*: “Action, character, thought and language all need to be appropriate to each other. Decorum became of great importance towards the end of the 17th c. and during the 18th when the Classical rules and tenets were revered. [...] Though the subject matter of 18th c. writers was often what was thought of as ‘low’, if not vulgar, they managed to dress it in appropriate language.” J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*.

¹² Samuel Richardson, *op. cit.*, *The Principal Characters*, p. 37.

valores al que se refirió el autor anteriormente: las categorías mencionadas en el prefacio (“morals”, “moral obligations”, “reasonable beings” y “decency”), al igual que las empleadas en la descripción de Clarissa (“delicacy”, “accomplishments”, “notion of filial duty”) pueden tener sentido positivo o negativo, es decir, ninguna de estas categorías implica de suyo una buena conducta moral, pues, como veremos en el capítulo siguiente, Lovelace no carece de *delicacy*, pero la emplea para tender trampas a sus víctimas femeninas. Lo importante por ahora es que los valores anunciados se expresan de manera positiva en Clarissa, quien, antes incluso de comenzar la lectura de la novela, queda establecida como una mujer

- a) con un alto aprecio por la moral social, es decir, por las “buenas costumbres”;
- b) consciente de los deberes del individuo dentro de la sociedad, comenzando con su medio familiar;¹³
- c) inteligente y racional, es decir, capaz de sacar conclusiones a partir de hechos;
- d) que se expresa con decencia (*decency*) “as well in his images as in [her] language”;
- e) destacada por sus habilidades innatas y por las que ha desarrollado.

Estos rasgos se mantienen constantes a lo largo de la novela, como mostrando la inagotable fortaleza del alma humana para resplandecer en medio de las tribulaciones (idea puritana que recuerda al *Pilgrim’s Progress*) y la acción parece encaminada a que estos rasgos cristianos sean visibles para más y más personajes y, juntamente con ellos, para los lectores.¹⁴

¹³ “In such a system the cardinal virtue of the woman would, of course, be obedience [...]” Cynthia Griffin Wolff, *Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Puritan Character*, p. 75.

¹⁴ “‘Sentimentalism’ in its eighteenth-century sense denoted an un-Hobbesian belief in the innate benevolence of man, a credo which had the literary corollary that the depiction of such benevolence engaged in philanthropic action or generous tears was a laudable aim.” Ian Watt, *The Rise of the Novel*, p. 174.

Hay que tener presente que la virtud de la protagonista yace en dos órdenes simultáneos: el credo cristiano y la nueva noción de virtud dieciochesca anotada líneas arriba. Por lo que hace al credo cristiano, Clarissa se rige por los siguientes principios:

- a) Dios como principio sumo: “Providence” L.* 51.2, L. 63, L. 243, L. 486.1, L. 510.4; “my Maker” L. 52, L. 467; “the Almighty” L. 120, L. 471, L. 488, L. 510.4; “King and Maker of a thousand worlds” L. 157; “Supreme Director” L. 173; “the first gracious Planter” L. 185; “Dispenser of all good” L. 214; “Throne of Mercy” L. 307; “Divine Wisdom”, L. 428; “my blessed Redeemer” L. 481; “Divine Grace” L. 488; “HE” L. 489; “Divine mercy” L. 510.4; “God Almighty” L. 518.
- b) el amor al prójimo: “I am afraid *my poor*, as I used to call the wild creatures to whose necessities I was wont to administer, by your faithful hands, have missed me of late.” L. 300, p. 978.
- c) los deberes religiosos: “I asked after the nearest church; for I have been too long a stranger to the sacred worship.” L. 157, p. 531.
- d) obediencia a los padres: “Was there ever known to be a daughter who had higher notions of the filial duty, of the parental authority? – Never.” L. 110, p. 427.
- e) impropiedad del tema del sexo: “Indeed, I have ever thought myself when blessed with her conversation, in the company of a real angel: and I am sure it would be impossible for me, were she to be as beautiful and as crimsoned over with health as I have seen her, to have the least thought of sex when I heard her talk.” L. 446, p. 1299.
- f) relación (a veces) distante con los bienes materiales: “Nobody thought I had two faces when I gave up all into my papa’s management; taking from his bounty, as

* En todos los casos en que cito fragmentos de *Clarissa*, utilizo “L” como abreviatura de “Letter”.

before, all my little pocket-money, without a shilling addition to my stipend, or desiring it –” L. 42, p. 195.

- g) la verdad como valor irrenunciable y, por lo tanto, aborrecimiento de la mentira y el falso testimonio: “I never knew her dispense with her word but once [...] one would not expect that she should set about deceiving again; more specially by the *premeditation of writing*.” L. 439, p. 1269.
- h) las virtudes de prudencia (L. 1, L. 39, L. 105, L. 207, L. 234, L. 339, L. 371, L. 408, L. 427), gentileza, apertura, alegría, modestia, mesura, gracia, dignidad (L. 157.1, L. 182, L. 203.2, L. 216, L. 222, L. 225, L. 229.1, L. 339, L. 399, L. 427).
- i) la conciencia personal como testimonio de una buena conducta: “...my calamities have humbled me enough to make turn my gaudy eye inward; to make me look into myself! [...] pray for me, my dear, that I may not be left wholly into myself; and that I may be enabled to support my character, so as to be *justly* acquitted of wilful and premeditated faults.” L. 82, p. 333.

El imaginario del siglo XVIII no excluye la idea del bien fincado sobre un principio teológico, pero, como lo sugieren Shaftesbury y Addison, ya citados, éste adquiere una forma terrenal mediante la “armonía”, es decir, el rechazo de los extremos. Las virtudes cristianas de la heroína de Richardson, como corresponde al imaginario de la época, adquieren proyección humana en la medida en que se relacionan con el aquí y ahora del hombre: sentimientos y razón, armonía de los placeres, interés y desinterés particulares, según Shaftesbury; “affections” y “gladness of the heart”, según Addison; “l’ordre de l’univers”, “nos sensations”, “parce que notre être ne peut se conserver sans avoir recours à la société dont il est membre”, en palabras de Hazard. Voltaire se suma a esta lista señalando, en su *Dictionnaire philosophique*, que el campo de acción de la virtud

yace en el presente del grupo social.¹⁵ El campo adecuado para incentivar el cultivo de la virtud es el rechazo de los extremos, que, según David Hume, ha de vivirse en la tierra y no en el cielo:

Those who are placed among the lower ranks of men, have little opportunity of exerting any other virtue besides those of patience, resignation, industry, and integrity. Those who are advanced into the higher stations, have full employment for their generosity, humanity, affability, and charity. When a man lies betwixt those two extremes, he can exert the former virtues towards his *superiors*, and the latter towards his *inferiors*. Every moral quality which the human soul is susceptible of, may have its turn, and be called up to action; and a man may, after this manner, be much more certain of his progress in virtue, than where his good qualities lie dormant, and without employment.¹⁶

Cada uno de los valores cristianos de Clarissa tiene su propia antítesis (“vices which border upon every virtue”, escribía el Dr. Johnson),¹⁷ y ambos, valores y antivalores, se manifiestan en el nivel de la vida terrenal. En la tabla que sigue propongo una equivalencia entre los valores morales cristianos, tal como fueron mencionados antes, y la manera como éstos se manifiestan en la vida terrenal de la joven Harlowe. Titulo la primera columna “Valor cristiano” en vista de que parte del dogma religioso y la segunda columna, “Valor secular” por el estilo de vida al que la primera columna conlleva en el universo de Clarissa. En la segunda columna anoto, además, la antítesis de cada virtud para apreciar la lista de dicotomías entre las que el personaje debe decidir y entre las que yace la tensión de la protagonista y de la novela.

Valor cristiano

- Dios como fuente de lo bueno;
- el amor al prójimo;

Valor secular

- Armonía contra caos;
- Perdón al prójimo contra condenación de éste;

¹⁵ Cfr. artículo *Vertu*: “Nous vivons en société ; il n’y a donc de véritablement bon pour nous que ce qui fait le bien de la société. Un solitaire sera sobre, pieux [...] mais je ne l’appellerai vertueux que quand il aura fait quelque acte de vertu dont les autres hommes auront profité.”

¹⁶ David Hume, “Of the Middle Station on Life”, in *Selected Essays*, p. 6. Cursivas en el original.

¹⁷ Samuel Johnson, *The Idler*, no. 100 [101], in *op. cit.*, p. 302.

- los deberes religiosos;
- obediencia a los padres;
- impropiedad del tema del sexo;
- relación (a veces) distante con los bienes materiales;
- la verdad como valor irrenunciable, y por lo tanto, aborrecimiento de la mentira y el falso testimonio;
- las virtudes de prudencia, gentileza, apertura, alegría, modestia, medida, gracia, dignidad;
- la conciencia personal como testimonio de una buena conducta.
- Vida ordenada en torno de los deberes religiosos contra vida mundana desordenada;
- Obediencia contra desobediencia;
- Recato contra deseo;
- Generosidad contra codicia;
- Veracidad contra mentira;
- Comportamiento cristiano contra falta de piedad;
- Conciencia personal contra opinión pública.

Clarissa nos sorprende, entre otras cosas, porque, pese a que lucha constantemente por adecuar su conducta a un código moral, no se deja asimilar por él sino que lo rebasa. Lejos de dejarse asimilar a una de las categorías preexistentes (o binomios, según la segunda columna de la tabla anterior), pone en marcha una estrategia discursiva que le permite moverse entre ellas de manera que no solamente sale avante en su propósito fundamental –preservación de su carácter virtuoso–, sino que pone en jaque a los personajes que la colocan en la encrucijada moral de decidirse por una de las opciones que se le presentan. Para ello, Clarissa debe alzar la voz y utiliza la comunicación epistolar como el medio (inicialmente privado) para expresar su postura ante sí misma, ante su familia y, en última instancia, ante el lector. Su voz se erige no sólo como expresión de una voluntad entre otras, sino que intenta condicionar otras voluntades, como la de Lovelace:

For what shall we say, if all these [Clarissa's] complaints of a character wounded; these declarations of increasing regrets for meeting me; of resentments never to be got over for my *seducing* her away: These angry

commands to leave her –what shall we say, if all were to mean nothing but MATRIMONY? (L. 109, p. 424)

Tenemos, pues, que además de las dicotomías entre las que se ubica, hay que agregar la lucha de la voz propia contra silencio para explicarnos el perfil de la protagonista. En este punto no hay medianía que valga: el único límite será la *delicacy* anunciada en el prefacio. Cuando todos los oídos (la familia y Lovelace) quedan sordos ante su voz, Clarissa se ubica en medio de otra dicotomía: vida contra muerte. Esta vez, sin embargo, la elección es fácil aunque trágica: la muerte le proporcionará una voz plena y una justificación total en tanto que la vida sólo la mantendría en un silencio que anularía su autonomía como persona.

La historia de Clarissa transcurre esencialmente en tres espacios: la casa paterna, de la cual huye; el cautiverio en casa de una secuaz de Lovelace, de la cual también escapa, y la tumba. Cada uno de éstos representa una forma distinta de vida virtuosa:

- a) La casa paterna representa un estado feliz donde deber y placer coinciden (las palabras de Addison citadas anteriormente encajan perfectamente aquí). Sobreviene la crisis cuando se le exige a Clarissa que acepte el partido que la familia ha seleccionado para ella, Mr Solmes. A partir de este punto, Clarissa, de quien todo el mundo elogiaba “a dutiful behaviour” (L. 182, p. 583), no puede sustraerse del deber de la obediencia sin incurrir en abierta rebeldía contra los preceptos que dice suscribir.

Hay que mencionar que, naturalmente, los padres de la joven ven en este rechazo a su autoridad un desafío sorprendente. Si obedecer significa ser la hija ejemplar, desobedecer equivale a todo lo contrario. Clarissa sale del dilema asimilando las razones de sus padres y enmarcándolas en una moral más alta, la suya propia: “Why, as I often say to myself, was such a man as this Solmes fixed upon? [...] Why, my dear,

the man has the most indifferent of characters. Every mouth is opened against him for his sordid ways – A *foolish* man to be so low-minded!” (L. 17, p. 101). Los padres (y toda la sociedad que se mueve cerca de ellos), al suponer que su hija rechaza a Mr Solmes porque realmente está enamorada de Robert Lovelace, no la ven sino como un ser que ha de elegir una de dos opciones, ambas externas a la joven: o se casa con Mr Solmes y demuestra ser una buena hija, o no se casa con él y demuestra haberse lanzado en pos del *libertine* Lovelace. Este dilema resquebraja la posición que Clarissa siempre había tenido (L. 182). Siendo una hija modelo había conquistado el afecto de toda su familia, tanto, que su abuelo le dejó una herencia que le correspondía en derecho al padre de ella. Esta posición de privilegio se ve amenazada por la obligación de salir de lo que podríamos llamar “anonimato virtuoso”, a saber, un estado en que ella goza de diversas prerrogativas gracias a su virtud, virtud que no es difícil de vivir toda vez que consiste en el cumplimiento de deberes que no le son onerosos y que, de hecho, le resultan agradables. Con los preparativos para su boda en puerta y la sordera de la familia ante sus quejas, Clarissa tiene que obedecer para mostrarse digna de la estimación que siempre ha gozado: “And remember, Miss, added she [aunt Hervey], it is your *duty* to comply” (L. 45, p. 205). La solución consiste en invocar una moral más sublime que la de los padres. En este punto el intercambio epistolar demuestra su efectividad como medio de alternación y de duelo de voces. Cada interlocutor presenta sus argumentos como la única visión válida de los hechos. Clarissa, con su “knack at letter-writing” (L. 33.3, p. 161), aspira a refrendar su estatus familiar luchando en la escritura por imponer (ya sea rogando o argumentando) una visión de la realidad que satisfaga la voluntad familiar y la suya propia. Sin embargo, la ambición del hermano no cesa y todos imponen el silencio como el medio para asfixiar la voluntad de la joven, silencio que es una declaratoria de que son incapaces de oírla sin ser convencidos. Ante

esta situación, adquiere fuerza la presencia de alguien externo al núcleo doméstico: Lovelace.

- b) Si la casa paterna representa una vida moral perfecta, la huida con Lovelace es el extremo opuesto, como se lo recuerda a Clarissa su amiga Anna Howe: “Punctilio is out of doors the moment you are out of your father’s house” (L. 87, p. 355). Aunque escaparse de la casa Harlowe coloca a la protagonista como culpable ante la opinión pública, Clarissa se rehúsa a verse a sí misma como tal. La segunda carta que escribe después de su escape no es un acto de contrición sino una acusación de aquél que la sedujo.

La huida fue verdaderamente oportuna. Como se supo poco antes (L. 83), su familia estaba decidida a casar a Clarissa y, ante tal predicamento, se imponía pensar en una solución que, sin embargo, dejara a la joven libre del cargo de estratagema. La única opción era Lovelace. La reputación libertina de éste estaba lo suficientemente asentada (L. 2, L. 4, L. 11, L. 12, L. 14, L. 15, L. 30, L. 40, L. 55, L. 73, L. 98, etc.) como para descargar en él la responsabilidad del engaño. Clarissa adopta el papel de objeto que se deja llevar por las circunstancias. Se trata de un doble juego. Por un lado, la obediencia la obliga a estar con sus padres hasta el último minuto rogando o convenciendo para que desistan del propósito de casarla con Mr Solmes, pero, una vez agotadas todas las instancias (que de hecho no estaban agotadas, según L. 100, p. 405), no queda otra alternativa que escapar. Si la intención de Clarissa es no caer ni en las manos de Mr Solmes ni en las de Lovelace, podría esperarse que partiera sola de casa para alejarse de ambos; sin embargo, esto sería tanto como erigirse en un sujeto rebelde y, por lo tanto, abandonar públicamente su investidura angelical para ser señalada como una mujer *libertine*, como Lovelace, que reniega de los valores morales que siempre sostuvo. ¿Qué hacer? Si la virtud es acosada por la maldad, Clarissa tiene a la mano el recurso de

acusar a ésta de los desvíos del personaje virtuoso.¹⁸ En la carta 94, dirigida a Anna Howe, leemos cómo ocurrió la huida con Lovelace; esta carta comienza lamentando la situación en lo general, pero muy pronto la declaración de culpa es matizada: “Self-accusation shall flow in every line of my narrative, *where I think I am justly censurable*” (p. 372, cursivas mías).

La virtud de Clarissa, que es su principal atractivo ante los ojos de Lovelace, se convierte también en un arma para atraerlo. Sabedora de que Lovelace está prendado de ella, el guardar la distancia y el recato para con él es también el incentivo para condicionar la conducta del seductor. Así, le impone a Lovelace los términos de una posible huida (L. 86) y condiciona algunos de sus movimientos (como la elección del hospedaje en Londres, L. 86, L. 98, L. 116). Intenta, además, convencerlo de que él es el culpable de hacerla abandonar su familia: “Wicked wretch! Said I; it is my grief, that I gave you opportunity to take so exact a measure of my weakness! (L. 113, p. 437). Lovelace, si no tan virtuoso, sí tan inteligente como ella, no sólo no acepta la versión (visión) de Clarissa, sino que, además, intenta convencerla de lo contrario, es decir, de que él fue de hecho su salvador en medio de una situación que la perjudicaba. La correspondencia que mantiene Clarissa con Lovelace y con su interlocutora de confianza, Anna Howe, se erige, más notoriamente que antes, como un esfuerzo por convencerse a sí misma, a su interlocutor y a aquellos que lean el conjunto de las cartas (L. 307, L. 380, L. 387.1, L. 389, L. 428, L. 459, L. 504, L. 507, L. 515)¹⁹ de que la virtud propia se mantiene incólume y que las acciones realizadas por la protagonista son un esfuerzo para no alejarse de ella. Como corolario, la misma correspondencia es una

¹⁸ Cabe recordar que cuando Christian, el protagonista de *The Pilgrim's Progress*, se desvía de su camino, varias veces ocurre por causas externas a él.

¹⁹ Este tema lo ha desarrollado Cynthia Griffin Wolff en *Samuel Richardson. The Paradox of Privacy*, pp. 95-118.

declaratoria de inocencia, un acto de convencimiento y de disuasión, y una visión del mundo.

- c) Clarissa, personaje peregrino, abandona el cautiverio en la casa de su padre para caer en otro, el cautiverio en la casa de Mrs Sinclair, secuaz de Lovelace. Después de un intento fallido, escapa y se refugia en la posada del matrimonio Smith. Allí, mermada su salud por las tribulaciones que ha tenido que sufrir, se encamina hacia su destino final: la muerte, que funciona como liberación y testimonio último de su carácter virtuoso.

Incapaz de reformar a Lovelace ni de hacerlo desistir de sus planes de conquista (de los cuales ella se valió para escapar del acoso de su familia), Clarissa busca el refugio del abandono. Recién escapada de la casa de Mrs Sinclair, busca, por última vez, reconciliarse con su familia. Sospechosos de la conducta de Clarissa, todos rechazan perdonarla a menos que parta para Pennsylvania. Después de salir de la prisión, adonde fue llevada por las secuaces de Mrs. Sinclair, Clarissa regresa a la posada Smith para ser consumida por la tristeza. Hasta este momento, la virtud de la joven, refrendada por ella misma en su correspondencia, ha ido ganando adeptos. Después de ser violada, Clarissa sabe que la única manera de alcanzar la disculpa pública y de triunfar sobre su familia y su seductor es presentando su versión (visión) de los hechos, que resulta todo un compendio de conducta ejemplar. Lo ocurrido en los espacios cerrados –la casa paterna, la casa de Mrs Sinclair y la posada Smith–, es decir, en esos resquicios ocultos de la visión pública donde su virtud ha salido triunfante ante los avances de Lovelace, se convierte en una declaratoria de inocencia, pero, simultáneamente, en una acusación colectiva. Es hacia el final de la novela donde constatamos que la escritura de Clarissa tenía más de un destinatario, pues, dirigiéndose inicialmente hacia sí misma y hacia su interlocutor, parece tener en mente que en algún momento todo ese conjunto de cartas,

escritas con sumo cuidado (*decency*) y puestas juntas, se volverán un documento público –como de hecho sucede gracias al papel del recopilador John Belford– que la exonerará de todo cargo. Clarissa triunfa muriendo. El reiterado rechazo de su familia y el irredimible carácter de Lovelace (para quien Clarissa dejaría de tener atractivo en el momento en que ella lo aceptara como amante) la obligan a buscar el definitivo acercamiento a Dios a través de la muerte, culminación de una vida donde el poder y la virtud marcharon de la mano.

Clarissa, como personaje esencialmente virtuoso, tiene la misión de salir victoriosa de una serie de circunstancias que la orillan continuamente para que caiga en “la tentación”, es decir, para que se abandone a cualquiera de los polos de las dicotomías que la confrontan y que luchan por decidirla a tomar un partido que la reduciría a objeto. En su rechazo a aceptar las alternativas que se le presentan (o esposa recatada o amante libertina) y manteniendo incólume su carácter, se erige como una santa puritana en la sociedad moderna:

Clarissa, therefore, is without allies, and this is fitting since she is the heroic representative of all that is free and positive in the new individualism, and especially of the spiritual independence which was associated with Puritanism: as such she has to combat all the forces that were opposed to the realisation of the new concept –the aristocracy, the patriarchal family system, and even the economic individualism whose development was so closely connected with that of Puritanism.²⁰

El reto inicial de la protagonista consiste en que cualquier camino que decida tomar implica de suyo el rechazo de alguna opción y abandono hacia el otro extremo. El triunfo de Richardson en esta novela radica en que la protagonista, lejos de ser destruida por las fuerzas centrífugas que intentan condicionarla en todo instante, se erige en un punto de referencia para evaluar las conductas ajenas. La presentación de todas estas

²⁰ Ian Watt, *op. cit.*, p. 222.

fuerzas en medio de las cuales la virtud emerge, no atomizada, sino como una unidad coherente, es uno de los éxitos de la novela de Richardson.

Si en *Clarissa* el carácter virtuoso de la protagonista aparece dado de antemano y la historia es la oportunidad de refrendar tal carácter, en *Les Liaisons dangereuses* nos tenemos que percatar de ello paulatinamente y gracias siempre al intercambio epistolar. La novela se construye como un cosmos donde las relaciones sociales juegan un papel protagónico: cada acto personal –como la escritura de cartas– provoca un efecto en los demás personajes de esta sociedad donde reina el *esprit*.²¹ Las etiquetas sociales, el cuidado en decir y en ocultar, la conciencia de que cada palabra y cada gesto pueden resultar comprometedores, todo esto habla de que, para la sociedad representada en la novela, las relaciones sociales, tal como lo habían planteado los *philosophes*, quedan en primer plano. En este mundo organizado a partir del cálculo social, la virtud de la mujer consiste en relacionarse socialmente sin comprometer su reputación. Como veremos en las páginas siguientes, la virtud se estima siempre a partir de su apariencia pública.²² En este sentido, los derroteros de la conducta virtuosa dependen menos de una convicción espiritual que de la opinión de la sociedad, opinión que hay que preservar siempre.

La virtud de Mme de Tourvel queda establecida desde la carta IV, escrita por el vizconde de Valmont: “Vous [Mme de Merteuil] connaissez la présidente de Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères.” Todos éstos son principios del orden religioso, lo que le vale el apelativo de *dévote* por parte de Mme de Merteuil

²¹ *Esprit*: “Il a alors un sens très général et n’indique spécialement ni la vivacité piquante de l’intelligence, ni l’enjouement facétieux ; l’«homme d’esprit» est l’homme qui s’occupe des choses de l’intelligence, parfois l’homme de talent, non l’homme spirituel [...] Il se dit spécialement, avec un complément, de la « disposition, l’aptitude qu’on a à quelque chose » (A. 94) : L’esprit de la conversation consiste bien moins à en montrer beaucoup qu’à en faire trouver aux autres. (La Br., Car., V, 16.) L’esprit de la politesse est une certaine attention à faire que par nos paroles et par nos manières les autres soient contents de nous et d’eux-mêmes (La Br., Car., V, 32).” Cayru, *op. cit.*

²² Ya lo menciona Mme de Merteuil en la carta LXXX de *Les Liaisons dangereuses*: “J’étudiai nos mœurs dans le romans ; nos opinions dans les philosophes ; je cherchai même dans le moralistes les plus sévères ce qu’ils exigeaient de nous, et je m’assurai ainsi de ce qu’on pouvait faire, de ce qu’on devait penser, et de ce qu’il fallait paraître.”

(XX). No es casual: Mme de Tourvel va todos los días a misa (IV, CVII), realiza oraciones “du matin au soir” (IV) y, en su resistencia ante la tentación del seductor, recurre a las virtudes cardinales de fuerza y prudencia (XC, CII). Es curioso, sin embargo, que en las advertencias que Mme de Tourvel recibe de parte de su amiga Mme de Volanges no aparezca el tema de la religión como argumento en contra de las argucias de Valmont; aflora, en contraste, el peligro de perder la reputación de *honnête femme* (V). Esto le ha dado pie a pensar que el cristianismo de Mme de Tourvel responde más a una práctica ritualista y convencional y a principios de moral social que a deberes espirituales cristianos.²³ Las referencias al cielo son escasas: Mme de Tourvel lo menciona cuando cree que está castigando su orgullo de mujer virtuosa (XC); invoca a Dios en un suspiro sin mayor relevancia (XC), para solicitar protección contra Valmont (XXIII, CLXI) o para explicar su propio castigo (XC). Un momento de angustia se apacigua con una referencia fugaz a la Biblia (CXXIV). Dios interviene para garantizar la belleza del alma de Valmont (XXII) o su redención (CXXIV): “Le Dieu qui l’a formé devait chérir son ouvrage. Il n’avait point créé cet être charmant pour n’en faire qu’un reprobé.” El convento como lugar para morir evoca más la sensación de aislamiento que la de acercamiento a la divinidad.

Aunque Mme de Tourvel hace alarde de su condición de mujer casada, el amor conyugal aparece menos que las referencias a la devoción cristiana: Valmont lee en una de las cartas del marido solamente “tirades d’amour conyugal” (XXXIV; XLIV) y la protagonista, en la carta CLXI, habla, al igual que en la carta LVI, de su *respect* por el esposo.

Más que la devoción cristiana o el amor conyugal, es el respeto por la opinión pública lo que la mueve: “Je dois au public, à mes amis, à moi même...” (XLI). El pudor

²³ Cfr. Bernard Guyon, “La chute d’une honnête femme”, *apud* Laurent Versini, « *Le roman le plus intelligent* » *Les Liaisons dangereuses de Laclos*, p. 118.

gana sobre la devoción. Incluso invadida por el sentimiento, no deja de acordarse de su deseo de gloria social: “Et j’étais réservée à tant d’humiliation!” (CXXIV). Por debajo del barniz religioso que justifica su carácter reservado, la reputación de mujer virtuosa – en la acepción de la época– se reitera una y otra vez. El lenguaje de Mme de Tourvel sobre la virtud se expresa en una retórica epistolar que recuerda al lenguaje racional abstraído del arrebató sentimental. “Raisnable” según Mme de Rosemonde (CXXVI), “raisonneuse”, según Mme de Mertueil (XXXIII), ella misma declara: “C’est la raison qui me guide” (XLIII). Sus primeras cartas están construidas según una fórmula lógica que acumula premisas para emitir conclusiones contundentes que aseguran un cierre categórico: “L’étonnement et l’embarras... ; je ne sais quelle crainte... ; peut-être l’idée révoltante... ; / toutes ces causes...” (XXXVI); “Votre obstination... ; l’abus... ; le moyen surtout... ; /tout devrait donner lieu...” (XLI). Dueña de una retórica de la argumentación, Mme de Tourvel incluso emplea una fórmula ternaria: “Je m’en tiens, Monsieur, à vous déclarer

- que vos sentiments m’offensent,
- que leur aveu m’outrage,
- et surtout que,
 - loin d’en venir un jour à les partager,
 - vous me forceriez à ne vous revoir jamais,
 - si vous ne vous imposiez...” (XXVI)

Este exceso de seguridad la hace caer en la jactancia: su vanidad se solaza cuando Valmont, zalameramente y emulando al villano de *Clarissa*, le solicita “guider ses démarches” (XXVI). El exceso de seguridad de Mme de Tourvel le dicta la ambición, como a la heroína de *Clarissa*, de querer convertir al seductor: “Ce serait une belle conversion à faire” (VIII). Con esta meta en la mira, comienza a participar en una relación peligrosa en la cual se irá hundiendo cuanto más intente escapar: una carta

llevará a otra y la tolerancia llevará a la aceptación, no sólo de la correspondencia con el seductor sino –la carta como metáfora–, del seductor mismo.²⁴

Mme de Tourvel se hace eco del concepto, ya bien establecido en el siglo XVIII, de la *honnêteté*, que ya vimos antes. Como se recordará, la escritura de cartas es parte del código de conducta nobiliario de la época. No se puede decir nada de manera abrupta so pena de contravenir a las buenas maneras sociales; por ello hay que elegir el lenguaje adecuado, pero cuidándose de no decir más de lo que realmente se quiere afirmar. Desde luego que esta manera preciosa (*précieuse*)²⁵ de comunicarse deja intersticios a los que Valmont queda muy atento y de ellos se vale para involucrar a Mme de Tourvel en una correspondencia que ella preferiría detener. Veamos este ejemplo:

Carta de Mme de Tourvel (XXVI)	Respuesta de Valmont (XXXV)
<p>[...] J'ai cru, et c'est la <u>mon seul tort</u>, j'ai cru que vous respecteriez une femme honnête [...] Hé bien, Monsieur, <u>le silence et l'oubli voilà les conseils</u> qu'il me convient de vous donner, comme à vous de les suivre ; alors, vous aurez, en effet, des droits à mon indulgence : <u>il ne tiendrait qu'à vous d'en obtenir même à ma reconnaissance</u>... Mais non, je ne ferai point une demande à celui qui ne m'a point respectée ; <u>je ne donnerai point une marque de confiance</u> à celui qui a abusé de ma sécurité. <u>Vous me forcez à vous craindre, peut-être à vous haïr</u> : je ne le voulais pas ; je ne voulais voir en vous que le neveu de ma plus respectable amie ; <u>j'opposais la voix de l'amitié à la voix publique qui vous accusait</u>. [...]</p>	<p>[...] <u>Vous m'ordonnez le silence et l'oubli !</u> eh bien ! je forcerai l'amour à se taire ; et j'oublierai s'il est possible, la façon cruelle dont vous l'avez accueilli. Sans doute le désir de vous plaire n'en donnait pas le droit ; et j'avoue encore que <u>le besoin que j'avais de votre indulgence, n'était pas un titre pour l'obtenir</u> : mais <u>vous regardez mon amour comme un outrage</u> ; vous oubliez que <u>si ce pouvait être un tort, vous en seriez à la fois la cause et l'excuse</u>. Vous oubliez aussi, qu'accoutumé à vous ouvrir mon âme, <u>lors même que cette confiance pouvait me nuire</u>, il ne m'était pas possible de vous cacher les sentiments dont je suis pénétré ; et ce qui fut l'ouvrage de ma bonne foi, vous le regardez comme le fruit de</p>

²⁴ Recuérdese la nota 9.

²⁵ *Préciosité*: "Etat d'esprit de la précieuse ; affectation dans le langage, les manières, les sentiments, les idées, les goûts. [...] La « préciosité » du style, au sens défavorable du mot, se caractérise par la recherche trop ingénieuse des tours, la mignardise affectée des mots, l'abus des épithètes, le désir de surprendre par des images imprévues ou des métaphores abusivement prolongées, les oppositions de mots prétentieux, bref par une absence continue de naturel dans l'expression de sentiments quintessenciels et subtils. Il y en a des échantillons dans les meilleurs auteurs, soit qu'ils aient subi sans s'en douter la mode du temps." Cayru, *op. cit.*

<p>Je m'en tiens, Monsieur, à vous déclarer que <u>vos sentiments m'offensent, que leur aveu m'outrage</u>, et surtout que, loin d'en venir un jour à les partager, vous me forceriez à ne vous revoir jamais, si vous ne vous imposiez sur cet objet un silence qu'il me semble avoir droit d'attendre, et même d'exiger de vous.</p>	<p>l'audace. Pour prix de l'amour le plus tendre, le plus respectueux, le plus vrai, vous me rejetez loin de vous. <u>Vous me parlez enfin de votre haine...</u> Quel autre ne se plaindrait pas d'être traité ainsi ? Moi seul, je me sou mets ; je souffre tout et ne murmure point ; vous frappez et j'adore.</p> <p>[...]</p> <p>Vous m'apprenez, Madame, <u>qu'on a cherché à me nuire dans votre esprit. Si vous en eussiez cru les conseils de vos amis, vous ne m'eussiez pas approché de vous : ce sont vos termes.</u></p>
--	--

Todas las expresiones que aparecen subrayadas en las cartas anteriores dan cuenta del espíritu elegante de Mme de Tourvel y de Valmont tratando, en una, de poner en claro el rechazo ante los avances del seductor y, en la otra, de aprovecharse del estilo epistolar de Mme de Tourvel para conseguir un acceso mayor a su persona. Podríamos hacer las siguientes equivalencias a partir de los fragmentos subrayados:

Carta de Mme de Tourvel a Valmont (XXVI)	Respuesta de Valmont a Mme de Tourvel (XXXV)
<ul style="list-style-type: none"> • Mme de Tourvel se asume como responsable del actual estado de cosas: “mon seul tort” 	<ul style="list-style-type: none"> • Valmont lisonjeramente la señala como causa, pero también justificación: “si ce pouvait être un tort, vous en seriez à la fois la cause et l’excuse”. En otras palabras, no hay por qué esperar que Valmont desista de sus propósitos.
<ul style="list-style-type: none"> • No da órdenes sino consejos prudentes: “le silence et l’oubli voilà les conseils”. Esto la ubica como una respetable mujer casada que no puede esperar que un hombre la obedezca a menos que él esté prendado de ella y ella, en posición de corresponderle. 	<ul style="list-style-type: none"> • Valmont no toma las palabras de Mme de Tourvel como un consejo sino como una orden, es decir, sí la ve como una mujer con autoridad sobre él y, de esta manera, la posiciona como una mujer que puede corresponder a su galantería (y de hecho la espera): “Vous m’ordonnez le silence et l’oubli !”. Su sorpresa ante la petición de Mme de Tourvel recuerda el reproche del amante ante la frialdad de la amada según el código clásico de cortesía.
<ul style="list-style-type: none"> • Como la dama del amor cortés, es el hombre quien debe mostrar méritos para obtener el reconocimiento de la mujer: “il ne tiendrait qu’ à vous d’en obtenir 	<ul style="list-style-type: none"> • Lo que Mme de Tourvel llama abuso, Valmont lo llama <i>indulgence</i>. Además, se muestra sensible ante las connotaciones amorosas señaladas en la

même à ma reconnaissance, je ne donnerai point une marque de confiance à celui qui a abusé de ma sécurité”. Al mismo tiempo, el abuso al que se refiere habla de su posición de mujer casada.

- No actúa de mala fe (mujer generosa), sino que “se ve forzada” a actuar en determinado sentido. Al repudio, palabra altisonante, se lo llama temor y, en el extremo, odio: “Vous me forcez à vous craindre, peut-être à vous haïr.”
- El acercamiento que tuvo con Valmont partió de un voto de confianza que no debe ser traicionado, pues se adquirió a pesar de la opinión pública (baluarte de la moral): “j’opposais la voix de l’amitié à la voix publique qui vous accusait.”
- Los sentimientos de Valmont (Mme de Tourvel nunca los llama “amor”) espantan a Mme de Tourvel, segura en su *statu quo*: “que vos sentiments m’offensent, que leur aveu m’outrage.” Este es el verdadero final de la carta. Es la conclusión a la que llega Mme de Tourvel después de haber construido, paulatinamente, un argumento que debería convencer a su interlocutor.
- columna anterior: “le besoin que j’avais de votre indulgence, n’était pas un titre pour l’obtenir”.
- Es falso que la carta de Mme de Tourvel termine hablando de *haine*: “Vous me parlez enfin de votre haine”. En este caso, como en otros a lo largo de la novela, el texto recibido se reorganiza según la intención que se persiga. Valmont reacomoda los argumentos de Mme de Tourvel para que, en su contraofensiva, se siga un argumento que conduzca a una deducción final (que señalo con cursivas en el fragmento transcrito). Para Valmont, por otra parte, el odio es “votre haine”, no resultado de sus avances amorosos.
- Si Mme de Tourvel se ubica, según su dicho, entre dos voces y ella ha decidido tomar el riesgo de escuchar a una de ellas, Valmont sabe que esta elección no es gratuita. Ella ha optado por darle su confianza y debe cerrar los oídos ante esas voces que buscan “me nuire dans votre esprit”. Además, Valmont saca partido del espíritu de fineza de Mme de Tourvel para saber quiénes denuncian su conducta: “Sans doute ces gens si sévères, et d’une vertu si rigide, consentent à être nommés ; sans doute ils ne voudraient pas se couvrir d’une obscurité qui les confondraient avec de vils calomnieux”.
- Valmont le recuerda a Mme de Tourvel que hay más de una manera de ver los sentimientos que él le profesa: “vous regardez mon amour comme un outrage”. Como la novela misma, todo depende del ángulo que se adopte para juzgar lo que pasa. En este caso en particular, el grito último de Mme de Tourvel no es para su victimario sino ocasión de devaneo retórico. Es una ocasión para recordarle a la mujer virtuosa que no ha llegado el fin de su relación con él.

Un elemento fundamental del código de escritura nobiliario consiste en el respeto al rango de los interlocutores: el estatus de Valmont como sobrino de Mme de Rosemonde y el de Mme de Tourvel como mujer casada son elementos presentes en el primer acercamiento epistolar. Este respeto por el interlocutor le da a Valmont un espacio de maniobra frente a Mme de Tourvel, quien lucha por mantenerlo a distancia: “...l’idée révoltante de me voir confondue avec les femmes que vous méprisez...” (XXVI). Mme de Tourvel se identifica como una mujer distinta de todas y, para hacerlo, reproduce el lenguaje del amor cortés,²⁶ según el cual la mujer se encuentra sobre un pedestal con el hombre a sus pies. Se queja, en efecto, de que Valmont no respeta “cette sollicitude délicate”, “ces soins tendres et continus” propios de la verdadera galantería (CXXX). Este lenguaje la hace ver como una dama de sociedad que solamente podría aceptar avances amorosos si provienen de un hombre que se conduce según el código de la galantería de los salones de la época.²⁷ Mujer sofisticada de su siglo, Mme de Tourvel recrea los diálogos de los salones elegantes de la marquesa de Lambert o de Rambouillet: “Valmont parle raison avec une facilité étonnante, et il s’accuse de ses torts avec une candeur rare”, “ce qu’il peut faire de mieux est de ne rien faire du tout” (VIII), o “ce qui n’eût été que de la candeur avec tout autre devient une étourderie avec vous, et me mènerait à une noirceur...” (XLIII). Mme de Tourvel emplea cuidadosamente en su correspondencia expresiones a la moda que dan cuenta de un espíritu razonador: las oposiciones *faire – ne rien faire* o *candeur – noirceur*. Como dice Laurent Versini: “L’extrême raffinement de cette femme interdit évidemment de la confondre avec la femme naturelle.”²⁸

²⁶ Acerca del amor cortés se pueden consultar *El amor cortés* de Andrés el Capellán, *Amor y occidente* de Denis de Rougemont y *Literatura europea y Edad Media latina* de Curtius.

²⁷ Respecto a los salones, se puede consultar René Pomeau et Jean Ehrard, *Histoire de la littérature française. De Fénelon a Voltaire*, pp. 8-58.

²⁸ Laurent Versini, *op. cit.*, p. 121.

Mujer pudibunda (*prude*),²⁹ devota (*dévot*)³⁰ y honesta (*honnête*), tiene serias razones para negar a los sentimientos, catalogándolos como

un tumulte des sens, un orage des passions dont le spectacle est effrayant, même à les regarder du rivage. Eh ! comment affronter ces tempêtes ? Comment oser s'embarquer sur une mer couverte des débris de mille et mille naufrages ? (LVI)

El código de la *honnêteté* deja abiertas las puertas, sin embargo, a la sensibilidad (*sensibilité*):³¹ “Encore si j'étais assurée que vos lettres fussent telles que je n'eusse jamais à m'en plaindre...” (XLIII). El lenguaje galante de Valmont permite, a su vez, una respuesta galante de Mme de Tourvel: de la retórica del rechazo se pasa a la retórica de la aceptación. Queda la mujer sensible a los galanteos y encantos de Valmont, quien rebasa a los demás hombres, desde la óptica de ella, en “ce qu'il faut pour justifier” la esperanza de agradar y teme que él no muestre, a su vez, una “galanterie plus marquée” (XI). Mme de Tourvel desea encontrarlo sin reproche y lo hace espiar (XV, XXI) y deberá aplacar un “coupable murmure” cuando él finge alejarse de ella (CXXIV).

Mme de Tourvel añora el amor puro de la preciosidad (*préciosité*). Es el arma que la seduce y por ella cae. Primero se halla en la etapa de la “amitié tendre”, del “sentiment délicieux” (XC). Es el sueño de la *calme* reencontrada gracias al *amie* (XC). Cerca del final de la novela, en la confesión a Mme de Rosemonde, señala: “Enivrée du plaisir de le voir, de l'entendre, / de la douceur de le sentir auprès de moi, / du bonheur plus grand de pouvoir faire le sien...” (CII) y regresa aquí a la calma razonadora que había mostrado al principio, pero, esta vez, conjugada con el sentimiento. La virtud razonadora cede ante el sueño del amor, sentimiento puro que legitima su capitulación: “ce sentiment délicieux qui anoblit l'amour, qui le purifie en quelque sorte” (CXXXII).

²⁹ *Prude* es “honnête, vertueux jusqu'à la sévérité, sans nuance défavorable. « Sage, réglé, et circonspect dans ses mœurs, dans ses paroles, dans sa conduite [...] » Il se dit déjà au sens défavorable, et même son dérivé pruderie indique surtout l'« affectation du paraître *prude* ».” Cayru, *op. cit.*

³⁰ Un *devote* es un “Bigot, observant par pur formalisme toutes les pratiques du culte; faux dévot, hypocrite”. Cayru, *ibid.*

³¹ “Intérêt vif, penchant marqué pour quelque chose.” Cayru, *ibid.*

Este sentimiento puro no se satisface en una intención egoísta sino en el deseo de hacer la felicidad de alguien más. Al encaminarse a un *bonheur parfait* (CXXXII) y sacrificando éste a la felicidad de Valmont, Mme de Tourvel, en palabras de Laurent Versini, “révèle sa nature profonde corsetée au début par la dévotion et la prudence, elle « se déclare » comme dit Giraudoux de ses héroïnes qui deviennent elles-mêmes au cours de la pièce...”³²

Pero esta mujer *tendre*, es decir, sensible, sigue digna en su abandono y muere siendo, con su pudor (*pudeur*),³³ una *honnête femme*. Mme de Merteuil nunca obtendrá la carta de despecho que espera de ella y, tal como Mme de Tourvel se lo prometió a Mme de Rosemonde (CXXVIII), ella no se queja si pierde su apuesta sobre el amor y la felicidad (CXLIII). Mme de Tourvel representa “la revanche du sentiment et l’ordre du cœur dans le roman de la sophistication et du libertinage d’esprit”.³⁴

Como en el caso de *Clarissa*, antes del comienzo de la novela tenemos un prefacio (el del redactor) que nos invita a fijar nuestra atención, no en el personaje virtuoso sino en los peligros que lo acechan:

L’utilité de l’ouvrage, qui peut-être sera encore plus contestée, me paraît pourtant plus facile à établir. Il me semble au moins que c’est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu’emploient ceux qui en ont des mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces lettres pourront concourir efficacement à ce but. On y trouvera aussi la preuve et l’exemple de deux vérités importantes qu’on pourrait croire méconnues, en voyant combien peu elles sont pratiquées : l’une, que toute femme qui consentit à recevoir dans sa société un homme sans mœurs, finit par en devenir la victime ; l’autre, que toute mère est au moins imprudente, qui souffre qu’un autre qu’elle ait la confiance de sa fille.³⁵

³² Laurent Versini, *op. cit.*, p. 123.

³³ “Il ne se dit seulement alors de l’embarras qu’éprouve une âme chaste en présence de ce qui blesse l’indécence, mais de la confusion causée par l’appréhension de ce qui blesse l’honnêteté, la modestie, la délicatesse.” Cayru, *op. cit.*

³⁴ Laurent Versini, *op. cit.*, p. 123.

³⁵ Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Préface du rédacteur, p. 28-29.

Es interesante observar cómo, desde este prefacio, aparece ya señalado el carácter inestable de Mme de Tourvel. Parece que el personaje virtuoso adquiere interés sólo en la medida en que es acosado por un agente que pone su virtud en riesgo. A lo largo de este proceso, que termina por convertirla en *victime*, se halla condensada, sin que de esto se dé aviso previo en la novela, una exaltación, al igual que en *Clarissa*, de la virtud que se justifica incluso en su caída.

En el caso de *Clarissa* había sido necesario señalar primero las virtudes religiosas de la protagonista toda vez que es la moral cristiana el principio evidente al cual invoca para probar la legitimidad de su actuar. De estos principios se entresaca una moral de la conducta social que la coloca, desde su óptica, en un discurso de autojustificación que sirve para acusar a los demás. En el caso de Mme de Tourvel resulta innecesaria esta disección de categorías. Ella procede en orden inverso: la moral pública, su regla de conducta, se muestra tanto o más estable que cualquier convicción religiosa o espiritual. El discurso de la protagonista es el de la *préciosité*, no el de los manuales devotos que lee (los *Pensées chrétiennes* del padre Bouhours o del canónigo Forest), y su rechazo a la seducción de Valmont es menos una aspiración de pureza que una aspiración de estabilidad.

Como hemos visto, en *Clarissa* se realiza un duelo discursivo entre la protagonista –personaje virtuoso por excelencia– y los otros personajes en aras de imponer una lectura de los hechos. La conducta virtuosa, sin embargo, exige la selección adecuada del destinatario de la carta: “But let me say, that had it not been for the forbidden correspondence I was teased by you into and which I had not continued (every letter for many letters, intended to be the last)...” (L. 98, p. 393). Para Mme de Tourvel no se aplica esta regla. Ella forma parte de una sociedad aristocrática en donde no se elude el tratar los temas complicados, sino que se les da respuesta y salida

mediante el *esprit*. Ante los acercamientos de Valmont, ella responde, en su papel de mujer *prude, dévot*e y *honnête*, con un rechazo que se viste de retórica elegante. Valmont, sin embargo, lee esta retórica y se cuela por los intersticios para extraer siempre la oportunidad de continuar con el intercambio epistolar. Sensible finalmente a los efectos de un discurso que la cimbra emocionalmente –el de la galantería–, Mme de Tourvel escapa físicamente del área donde pueden doblegarla los encantos del seductor (la casa de Mme de Rosemonde). Acto grotesco para la sensibilidad social (“Vous serez bien étonnée, Madame, en apprenant que je pars de chez vous aussi précipitamment. Cette démarche va vous paraître bien extraordinaire...” CII), no queda alternativa cuando el único discurso que sabe manejar no le permite rechazar tajantemente los embates enemigos. Desde el principio de la correspondencia entre ambos personajes y hasta la consumación de la seducción, el intercambio epistolar entre Mme de Tourvel y Valmont recorre un camino similar al que vemos en *Clarissa*: hay que convencer al interlocutor de su visión errónea para que acepte como válida la propia. A diferencia de *Clarissa*, sin embargo, Mme de Tourvel da señales de no sostenerse en su posición y por ello, antes de abandonarse a la pasión, huye. Clarissa huye y huyendo salva su carácter virtuoso. Para Mme de Tourvel, su huida es un aviso de su futura caída y, con ello, de la caída de los principios que enarbola. Éste, sin embargo, no es el final. Mme de Tourvel necesita justificarse ante sí misma. Lo dicho antes acerca de la correspondencia de *Clarissa* y de los tres destinatarios de la correspondencia (el emisor de la carta, el destinatario y el lector de la recopilación) también puede aplicarse a esta novela. Encontramos, en este sentido, un punto culminante en la correspondencia que Mme de Tourvel le dirige a Mme de Rosemonde:

[...] Tout ce que je puis vous dire, c’est que, placée par M. de Valmont entre sa mort ou son bonheur, je me suis décidée pour ce dernier parti. Je ne m’en vante, ni ne m’en accuse : je dis simplement ce qui est.

[...] Ce n'est pas que je n'aie des moments cruels : mais quand mon cœur est le plus déchiré, quand je crains de ne pouvoir plus supporter mes tourments, je me dis : Valmont est heureux ; et tout disparaît devant cette idée, ou plutôt elle change tout en plaisirs.

[...] Vous venez, Madame, de lire dans mon cœur. J'ai préféré le malheur de perdre votre estime par ma franchise, à celui de m'en rendre indigne par l'avilissement du mensonge. [...] (CXXVIII)

En la correspondencia entre Mme de Tourvel y Mme de Rosemonde hay un intento de justificación, ya no a partir de los principios morales sostenidos por la sociedad – apariencia de la virtud–, sino por la experiencia individual que emerge en los arrebatos del sentimiento. La carta funciona con toda claridad, como acabamos de ver en el ejemplo apenas citado, como un documento dirigido a sí mismo para convencerse de un nuevo principio en la vida: la pasión.

La virtud de Mme de Tourvel alcanza la justificación en la entrega por la felicidad del ser amado. En este sentido, ya bien lejos de una convicción religiosa, que le indica resistir la tentación, Mme de Tourvel se entrega al amor apasionado que, generoso y desinteresado, se convierte también en su perdición. La felicidad no le llega sino en la medida en que es correspondida y, una vez que Valmont le escribe la carta de separación (CXLI), entrará en un estado de locura que no admite la reintegración en el estado con que comenzó la novela. Si Clarissa muere rechazando al seductor, Mme de Tourvel muere entregándose a él. Para ésta la muerte es una expiación en solitario, no una denuncia pública.

Tanto Clarissa como Mme de Tourvel demuestran rectitud en su proceder. Ambas tienen que vérselas con la opinión pública y con otros discursos que las asimilan a un código social de virtud anterior a ellas y en medio del cual viven, inicialmente, felices. Este mismo medio las orilla a una transgresión. En medio de ésta, emergen con fuerza para justificarse, si no ante el público que de inmediato las rodea, sí ante el juez último: el lector. Clarissa, más consciente del terreno en el que se mueve, tiene la fuerza

para no rendirse ante sus verdugos. Mme de Tourvel, más sentimental, alcanza en el sentimiento la justificación (racional) de una conducta reprobable. Conviene citar aquí una opinión de Rousseau:

[...] la force de l'âme, c'est ainsi qu'elle peut éclairer l'esprit, étendre le génie, et donner de l'énergie et de la vigueur à toutes les autres vertus : elle peut même suppléer à celles qui nous manquent ; car celui qui ne serait ni courageux, ni juste, ni sage, ni modéré par inclination, le sera pourtant par raison, sitôt qu'ayant surmonté ses passions et vaincu ses préjugés, il sentira combien il lui est avantageux de l'être, sitôt qu'il sera convaincu qu'il ne peut faire son bonheur qu'en travaillant à celui des autres.³⁶

“Alumbrar el espíritu”, “ampliar el genio”, “dar energía y vigor a todas las otras virtudes”, he aquí la labor del alma en quien se decide a cultivar la razón. Y aunque Rousseau se refiere aquí solamente al alma individual, no es menos cierto, en el caso de las novelas que ocupan esta tesis, que estos resultados se han conseguido también en los personajes que rodean a Clarissa y a Mme de Tourvel. Estas dos mujeres se han desempeñado como una parte racional y buena de ambas obras. En su papel de virtuosas, han encarnado a la virtud misma. Por su inteligencia y capacidad de discurrir en un lenguaje sofisticado y hábil, han mostrado el lado ingenioso de la virtud. Por sus caídas y penitencias, representan la posibilidad de yerro, pero también la negativa humana de alejarse de un ideal de conducta moral intachable. Después de haber enunciado a las quimeras que inicialmente las motivaron a no rechazar la tentación, recuperan la templanza racional y espiritual. Su muerte es la posibilidad que tienen de trabajar para la felicidad de los otros.

Decir que tanto Clarissa como Mme de Tourvel son hábiles epistológrafas es ser reiterativo. Es importante subrayar, sin embargo, que conocemos el habla de estas mujeres por las cartas que escriben. Éstas, formando diálogos con las cartas de otros personajes, funcionan como el vehículo que tienen para hacer oír su voz, una voz que se

³⁶ Jean-Jacques Rousseau, “Discours sur la vertu des héros”, versión electrónica disponible en <http://www.site-magister.com/prepas/hero.htm> (página consultada el 13 de agosto de 2008).

construye cada vez que una carta es leída. Como nos lo han enseñado la retórica y la teoría literaria, cada acto de enunciación construye también una imagen del enunciador frente al que hay un posicionamiento. Estas dos protagonistas han elegido uno que las coloca por encima del mundo circundante. Sea por su fuerza moral o por su fuerza para amar de manera desinteresada, ambas plasman en su escritura, de manera paulatina, rasgos que las definen como seres capaces de oponer resistencia a una voluntad y a un lenguaje ajenos. Para su defensa se valen de cuanto medio les resulta accesible: religión, chantaje, pudor, etc., pero manifiestan repetidamente también la capacidad de incluir esa otra voz que intenta tratarlas como objetos en una respuesta que da cuenta de su estatus como sujetos. En el siguiente capítulo estudiaremos esa otra voz.

El seductor: Lovelace y Valmont

...et toute notre existence a pour condition l'infidélité à nous-mêmes.
Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du vain combat*

En el primer capítulo de esta tesis mencioné que, en vista de la polifonía discursiva que apreciamos en *Clarissa* y en *Les Liaisons dangereuses*, patente en las diversas versiones de un mismo hecho contadas desde una perspectiva única e irrepetible, el lenguaje se convierte en protagonista de cada una de estas obras: cada voz narrativa se mueve entre las otras intentando asir una parte de la realidad. Este papel protagónico se da en la medida en que el lenguaje funciona como el medio de seducción. Lovelace y Clarissa, así como Valmont y Mme de Tourvel le apuestan, a lo largo de sus relaciones tempestuosas, al poder de la palabra. En las primeras 93 cartas¹ de *Clarissa* nos damos cuenta de que la única manera que tiene Lovelace de acercarse a su víctima consiste en la correspondencia clandestina que corre entre los dos. Una vez que Mme de Tourvel huye de la villa de Mme de Rosemonde, cae en la seducción de Valmont por obra de la carta CXX, que él le hace llegar a través de un clérigo. La correspondencia es el campo de batalla entre el seductor y la víctima y es, al mismo tiempo, el medio para caracterizarlos.

No obstante lo anterior, sería limitado el asimilar los personajes de Lovelace y de Valmont al papel de seductores y a sus contrapartes femeninas al papel de víctimas sin agregar algún matiz a este respecto. De hecho, a lo largo de las novelas cada protagonista va cambiando de papel (más a menudo en *Clarissa* que en *Les Liaisons dangereuses*). En momentos podemos ver a Clarissa en el papel de seductora (en el sentido de que logra condicionar en momentos la conducta de Lovelace, L. 439) y a Valmont como víctima de otro personaje seductor, Mme de Merteuil. Antes de

¹ Corresponden a los dos primeros volúmenes de la edición original.

continuar, sin embargo, y en vista de que el verbo “seducir” puede inducir a algún equívoco, será conveniente precisar este término.

El *Dictionnaire du français classique* de Gaston Cayrou registra el uso que se daba al verbo *séduire* en el siglo XVII:

Égarer, induire en erreur, faire illusion. « Tromper, abuser, faire tomber dans l’erreur » (A94), sans idée de charme attirant ni d’entraînement au mal. [...]

Il ne se dit guère qu’en matière de religion et de morale... *Prenez garde à cet homme-la, qu’il ne vous séduise, il a des mauvais sentiments de la foi* » (A94). *Une femme italienne avait apporté en France cette damnable hérésie. Deux chanoines d’Orléans... furent les premiers séduits.* [...]

Il tient ce sens très fort du lat. *seducere*, « mener à l’écart », d’où « détourner de la voie droite, écarter du bien ou du vrai, égarer ». ²

Este uso primero de *seducir* aplicado a una desviación de los dogmas religiosos y morales pasó después al de desviación de una conducta casta y honorable.³ Algo similar ocurre con el verbo *to seduce*, según lo atestigua *The Oxford English Dictionary* (2nd. edition):

1. *trans.* To persuade (a vassal, servant, soldier, etc.) to desert his allegiance or service. [...]
2. In wider sense: To lead (a person) astray in conduct or belief; to draw away from the right or intended course of action *to* or *into* a wrong one; to tempt, entice, or beguile *to do* something wrong, foolish, or unintended. [...]
3. *trans.* To induce (a woman) to surrender her chastity. Now said only of the man with whom the act of unchastity is committed (not, e.g., of a pander). [...]
4. To decoy (*from* or *to* a place), to lead astray (*into*). [...]
5. To win by charm or attractiveness. [...]⁴

De los principios ideológicos a la conducta moral, la constante en el acto de seducir es el engaño, el movilizar al otro (o a los otros) para que crea o actúe según los proyectos

² Gaston Cayrou, *Dictionnaire du français classique*. A94 significa *Dictionnaire de l’Académie Française*, edición de 1694.

³ Al respecto, resulta iluminador el prólogo de Marc Cheymol al volumen titulado *El otro mundo* de Cyrano de Bergerac.

⁴ En *A Dictionary of the English Language* de Samuel Johnson podemos leer la siguiente definición de “TO SEDUCE”: “To draw aside from the right; to attempt, to corrupt, to deprave, to mislead, to deceive.” En general, el significado de la palabra no ha cambiado desde entonces.

del seductor, que van dirigidos a la desviación de la conducta moral y se consuman cuando la víctima acepta de buena gana participar en el acto sexual.⁵

El seductor se define por contraste con la víctima. La ingenuidad de aquella no la deja ver que forma parte de un proyecto ajeno. Le atribuye al seductor unas motivaciones diferentes a las reales y es, de alguna manera, un objeto de estudio donde el seductor explora los derroteros por los que corre la pasión. El seductor suele aparecer como un ser maligno cuya inventiva sólo sirve a fines perversos: la corrupción de la inocencia.⁶ Esta última, personificada en la víctima, se aferra, en su misma explosión de emociones, a los principios que constituyen su carácter: virtud, honorabilidad, fidelidad, pureza, etc. La destrucción de estos mismos principios constituye la finalidad del seductor. Así lo dice Valmont:

J'aurai cette femme ; je l'enlèverai au mari qui la profane : j'oserai la ravir au dieu même qu'elle adore. Quel délice d'être tour à tour l'objet et le vainqueur de ses remords ! Loin de moi l'idée de détruire les préjuges qui l'assiègent ! ils ajouteront à mon bonheur et à ma gloire. Qu'elle croie à la vertu mais qu'elle me la sacrifie ; que ses fautes l'épouvantent sans pouvoir l'arrêter ; et qu'agitée de mille terreurs, elle ne puisse les oublier, les vaincre que dans me bras. Qu'alors j'y consens, elle me dise : « Je t'adore » ; elle seule, entre toutes les femmes, sera digne de prononcer ce mot. Je serai vraiment le Dieu qu'elle aura préféré. (VI)

El contacto del seductor con la víctima y la caída final de ésta sucede en el ámbito del intercambio epistolar. Durante este intercambio, el seductor presenta una lógica que, de ser aceptada, lo coloca como un ser superior; sus argumentos, simultáneamente, se convierten en evidencia irrefutable para aceptar la voluntad de él. Por esta razón, no podemos decir que Lovelace seduce a Clarissa más que parcialmente. Aunque ella es engañada en diversos momentos por Lovelace (el engaño fundacional es para huir de

⁵ En español también se puede ver este doble significado de *seducir*: “Engañar con arte y maña; persuadir suavemente para algo malo. Atraer físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual. [...]” Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* (ed. 2001).

⁶ El caso más evidente de perdición de mujeres inocentes pueden serlo, en *Clarissa*, Miss Beterton (L. 127) y, en *Les Liaisons dangereuses*, Cécile Volanges.

casa con él, L. 94), el rechazo a tener relaciones sexuales con su victimario, siempre esgrimiendo como defensa el valor excelso de la virtud, es la constante de la novela. En el caso de Mme de Tourvel la seducción es total.⁷

Tanto Lovelace como Valmont tienen rasgos que los emparentan profundamente con un mito de la literatura: don Juan.⁸ Al igual que éste, ambos

- desafían a la sociedad a través de su conducta licenciosa;
- se mueven en medio de un grupo amplio de mujeres (de distinta calidad moral), lo que habla de su “polyphonie indifférenciée, sa manie de répéter, de toujours recommencer l’entreprise du voleur de femmes[...]”;⁹
- consuman su historia en un castigo final.

A diferencia de don Juan, sin embargo, estos dos personajes no son víctimas del convidado de piedra que llega del otro mundo,¹⁰ sino del amor. El elemento sobrenatural cede su lugar a la realidad de la culpa que atormenta al malvado y que lo lleva a la desesperación. Lovelace le escribe a John Belford:

⁷ Una diferencia entre *Clarissa* y *Les Liaisons dangereuses* es que, en la primera novela, el proceso de la seducción se realiza entre los dos protagonistas con todos los demás personajes como figuras menores que funcionan como sus ayudantes u oponentes, mientras que en la segunda, aunque también hay personajes menores que desempeñan una función en los proyectos ajenos (a veces sin ser conscientes de ello), Valmont y Mme de Merteuil parecen actuar de común acuerdo la mayor parte del tiempo en contra de unos personajes que parecen incapaces de oponerles resistencia. Lovelace quiere seducir a Clarissa, pero Clarissa lo resiste con las mismas armas de Lovelace (el discurso). En torno de los dos hay toda una galería de personajes que, como figuras de ajedrez, son ganadas para la causa de la virtud o del vicio. Así, Lovelace se arma de distintos personajes que lo ayudan a engañar a Clarissa, pero, poco a poco, estos mismos personajes son ganados para la causa de la virtud; tal es el caso, por ejemplo, de Mrs. Moore y Miss Rawlins, mujeres que atienden la hostería de Hampstead Heath (cartas 231 y ss.). Valmont quiere seducir a Mme de Tourvel y ésta, incapaz de resistir las artes del discurso, no sabe escapar de él sino huyendo. Parece que la astucia está repartida por igual entre el seductor y la víctima en *Clarissa*, mientras que en *Les Liaisons dangereuses* la víctima no tiene arma que esgrimir en contra de los peligros que la acechan y debe confiar en que la maldad será castigada por sus propios actos.

⁸ Jean Rousset, *Le mythe de don Juan*, p. 8 y ss. El mito de Don Juan fue conocido en Francia a través de Italia. El Don Juan que la tradición francesa toma como referente es el de Molière.

⁹ *Id.*

¹⁰ “Don Juan comme mythe prend donc naissance dans la mort, par *le Mort*, par le contact final avec l’Invité de pierre, ce *Convitato di pietra* qui a donné leur titre à tant de pièces, de scénarios et d’opéras. Eros et Thanatos sont si étroitement associés dans cette aventure qu’en les dissociant on la dénaturerait ; aussi cette histoire ne prend-elle son vrai sens que par sa fin. Le drame de Don Juan se lit à l’envers, à partir de l’épisode fantastique : la rencontre avec la Statue, les apparitions du Mort. Tout se joue autour de ces face à face surnaturels, sur ce seuil interdit au vivants.” *Ibid.*, p. 21.

There is something owing to constitution, I own; and that this is the laughing-time of my life. For what can a woe must that be which for an hour together can mortify a man of six and seven and twenty, in high blood and spirits, of a natural gay disposition, who can dance, sing, and scribble, and take and give delight in them all? –But then my grief, as my joy, is sharper-pointed than most other men’s; and, like what Dolly Welby once told me, describing the parturient throes, if there were not lucid intervals –if they did not come and go– there would be no bearing them. [...]

Oh, Jack! how my conscience that gives edge even to thy blunt reflections, tears me! –Even this moment would I give the world to push the cruel reproacher from me by one gay intervention! –Sick of myself! – Sick of the remembrance of my vile plots; and of my *light*, my *momentary* ecstasy (villainous burglar, felon, thief that I was!) which has brought upon me such *durable* and such *heavy* remorse! what would I give that I had not been guilty of such barbarous and ungrateful perfidy to the most excellent of God’s creatures! (L. 453, p. 1310)

y Mme. de Volanges le escribe a Mme. de Rosemonde a propósito de una carta que Valmont le hace llegar a aquélla:

Mais que direz-vous de ce désespoir de M. de Valmont ? D’abord faut-il y croire, ou veut-il seulement tromper tout le monde, et jusqu’à la fin ? Si pour cette fois il est sincère, il peut bien dire qu’il a lui-même fait son malheur. (CLIV)

Sin menoscabar su afinidad con don Juan, hay que ver a Lovelace como un personaje que viene de la tradición inglesa de la biografía espiritual:¹¹

Lovelace shares several qualities with the traditional religious portraits of unrepentant sinners; and ironic as it may seem in the light of Clarissa’s expectations of him, perhaps the central element in all such characters is misrule, the violent rejection of any form or order. In Lovelace, this affinity for deceit is most readily seen in his use of language: he uses words contemptuously, for deceit rather than discovery [...]¹²

¹¹ El papel de la biografía espiritual en la génesis de la novela lo han explorado, entre otros, Michael McKeon en *The Origins of the English Novel*. J. Paul Hunter anota en *The Reluctant Pilgrim*: “The rhythm of spiritual success and failure varies with the ‘altitudes’ or ‘backslides’ of each individual and with the particular meanings of event patterns revealed to the hero or to the interpreter writing about the hero. But all spiritual biographies (like private forms concerned with the spiritual regeneration of man) share one pattern: the tracing of a rebellion-punishment-repentance-deliverance sequence described from the earliest moment of Christendom as characteristic of fallen men who are accorded God’s grace.” *Apud* Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, edited by Michael Shinagel, p. 252. Lovelace es el pecador que nunca llegó a las fases “repentance-deliverance” de la secuencia señalada por Hunter.

¹² Cynthia Griffin Wolff, *Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Character*, p. 102.

Valmont, por su parte, viene de una tradición continental distinta: la del libertinismo. Michel Delon ha mostrado que el carácter de Valmont y de Mme de Merteuil corresponde a un estereotipo de la época:

Les diverses figures des *Les Liaisons dangereuses* appartiennent également au personnel romanesque du temps. Les séducteurs, de simples galants, sont devenus des roués et des scélérats. Ils se distinguent des petits-maîtres et des fats, par leur *projet*, par la volonté de réfléchir leur libertinage. Ils opposent à tous les amants sentimentaux un cynisme qui ne recule devant aucun mensonge et parfois même masque d'honnêteté mondaine leur violence. Ils prennent autant de plaisir à éduquer à leur façon les jeunes gens qu'à corrompre les femmes, car leur jouissance est plus intellectuelle que physique. [...]

Plusieurs types de femmes se définissent par rapport à ce libertinage masculin [...] la libertine qui brave la condamnation morale et jouit des applaudissements de ses semblables. La libertine prend le relais du roué masculin et peut confondre éducation intellectuelle et séduction physique des jeunes gens qui entrent dans le monde.¹³

Pese a provenir de tradiciones distintas, los rasgos que hermanan a este par de engañadores parecen responder a una misma inquietud: el asalto de la virtud y la capacidad de ésta para resistir al mal. Con este tema como eje central, vemos que el seductor aparece como rodeado de un halo que lo distingue: merodea por el mundo buscando presas y ha conseguido crear un grupo oscuro, el de los perdidos que caminan “en contra de la decencia y de la virtud”. Y claro, el seductor es, antes que todo, un hombre malvado que destruye la virtud en su forma más concreta: la moral sexual.

Robert Lovelace es el seductor de Clarissa. Tiene 26 o 27 años (no se especifica en la novela) y a esa edad ya tiene toda una reputación que lo precede:

His birth, his fortune in possession of clear 2000 [pounds a year] as Lord M. has assured my uncle; presumptive heir to that nobleman's large estate; his great expectations from Lady Sarah Sadleir and Lady Betty Lawrence who, with his uncle, interested themselves very warmly (he being the last of his line) to see him married.

[...] For he was wild; she heard; *very* wild, *very* gay; loved intrigue. But he was young, a man of sense, would see his error, could

¹³ Michel Delon, *P.-A. Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses*, pp. 33-34.

she [Miss Arabella Harlowe] but have patience with his faults, if his faults were not cured with marriage. (L. 2, p. 42)¹⁴

La distracción en la vida de este noble soltero y rico es la seducción de las mujeres. Así

lo asume él y así lo ve el mundo. Incluso habla de un credo libertino:

Libertines are nicer, if *at all* nice, than other men. They seldom meet with the stand of virtue in the women whom they attempt. And by those they have met with, they judge of all the rest. *Importunity* and *opportunity* no woman is proof against, especially from a persevering lover, who knows how to suit temptations to inclinations. This, thou knowest, is a prime article of the rake's creed. [...]

What? –Why will she not *if one subdued*, be *always subdued*? another of our libertine maxims [...] (L. 110, pp. 426, 430)

Hay que ver en Lovelace al seductor que se deleita en la trama, en el artificio para atraer a la víctima y hacer que ella responda rindiendo su voluntad. La realización de estos planes (*expedients*) exige la ausencia de pasión: “Hard-heartedness, as it is called, is an essential of the libertine's character.” (L. 187.1-4, p. 601). El artificio implica no sólo la trama sofisticada para engañar a la víctima, sino el talento de imponer un lenguaje a los demás. Por ejemplo, mientras Clarissa le cuenta a su amiga Anna Howe:

He presses me every hour for fresh tokens of my esteem *for* him, and confidence *in* him; he owns that he doubted the one, and was ready for despair of the other. And as I have been brought to some verbal concessions, if he should prove unworthy, I am sure I shall have great reason to blame this violent letter: for I have no resolution at all. (L. 149, p. 513)

Lovelace, a partir de la misma situación, le cuenta a su amigo John Belford:

Thou will be the more surprised, when I tell thee that there seems to be a coalition going forward between the black angels and the white ones; for here has hers induced her in one hour, and by one retrograde accident, to acknowledge what the charming creature never before acknowledged, a preferable favour for me. She even owns an intention to be mine: –mine, without reformation conditions –She permits me to talk of love to her [...] (L. 152, p. 518)

De hecho, a lo largo de la novela, uno de los rasgos distintivos de Lovelace será su facultad de convencer a otros personajes de versiones falsas de distintos

¹⁴ En la carta 109 Lovelace describe su relación con la familia Harlowe y con Clarissa.

acontecimientos. Por ejemplo, la carta 98, escrita por Clarissa, y la 103, de Lovelace, reportan la llegada de ambos a una hostería camino a Londres, pero se contradicen en varios detalles, uno de los cuales es el beso que Lovelace le da a Clarissa. Como hábil engañador, Lovelace recupera y manipula elementos del lenguaje de su víctima para incurrir en una representación falsaria de los hechos.¹⁵ Para lograr esto, Lovelace debe leer con cuidado, tanto los textos escritos como la psicología de los personajes:

‘To say I once respected you with a preference’ –In what stiff language does maidenly modesty on these nice occasions express itself! –*To say I once loved you* is the English; and there is truth and ease in the expression –‘To say I once loved you’, then let it be ‘is what I ought to blush to own.’ (L. 511, p. 1428)

Como parte de su proyecto para seducir a la víctima, Lovelace sabe que es el conocimiento de las palabras ajenas un punto medular para triunfar sobre Clarissa, así que no escatima recursos para conseguir acceso a la correspondencia ajena. De hecho, este acto mismo es parte de la lucha discursiva que mantiene con la víctima: los demás le creerán a quien sea capaz de reorganizar la información y presentarla verosímelmente. Entre Lovelace y Clarissa parece haber un juego en el que gana aquél que sea capaz de articular la historia de su relación incluyendo la mayor cantidad de evidencia, construyendo así una verdad para quien oiga esta historia. Irredento sin remedio, Lovelace es el único personaje que sustrae (si bien mediante la colaboración de cómplices) ilícitamente la correspondencia ajena. Su conocimiento de las circunstancias en que se mueven los demás personajes le permite moverlos y presentar las circunstancias de una manera tal que le facilita tejer la red en la que proyecta atrapar a su víctima.

¹⁵ Es interesante que Cynthia Griffin Wolff mencione el parentesco de Lovelace con el estereotipo del pecador no arrepentido porque Lovelace se parece mucho al Satanás bíblico, quien manipula una verdad para contar una mentira. El mejor ejemplo quizá sean las tentaciones de Jesús narradas en los evangelios.

Aunque se habla de Lovelace desde el principio de *Clarissa*, es a partir de la carta 103 cuando la voz de este seductor adquiere el rango de fuente privilegiada de información para el lector. El postergar la aparición de su discurso en la novela parece la antesala¹⁶ a su magno proyecto de seducción. Antes de la carta 103 ya estaban presentes los proyectos familiares para asegurar el ascenso social de la familia Harlowe y ya afloraban las rupturas y las relaciones de poder que se disputaban en esta familia, pero a partir del ascenso de Lovelace como sujeto que afecta a la familia Harlowe queda de manifiesto que éste tiene el control de las circunstancias: de Lovelace depende – según la perspectiva de los personajes de la novela– qué pasará con una de las herederas de los Harlowe. Este heredero de su propia rama familiar es el tentador de la virtud y la prueba que Clarissa debe superar si es que todavía existe virtud sobre la tierra. Él sabe todo esto. En el camino, sin embargo, se encontrará no solamente con la resistencia de la virtud, sino con la posibilidad de ser seducido por ella.

El vizconde Valmont es el seductor de Mme de Tourvel. Se trata de otro aristócrata, heredero de la fortuna de Mme de Rosemonde, su tía. Aunque desconozcamos su edad, parece contemporáneo de Gercourt, lo que lo situaría alrededor de los 36 años. Al igual que Lovelace, es un libertino con una fama que lo precede, según lo atestiguan las siguientes palabras de Mme de Volanges: “Encore plus faux et dangereux qu’il n’est aimable et séduisant, jamais, depuis sa plus grand jeunesse, il n’a fait un pas ou dit une parole sans avoir un projet qui ne fut malhonnête ou criminel.” (IX). Nuevamente, como Lovelace, se trata de un aristócrata soltero y rico que se solaza en la seducción de las mujeres. Así se ve a sí mismo y así lo ve el mundo. Asume, como su antecedente inglés, que su vocación en la vida consiste en seducir: “[...] conquérir est

¹⁶ En este lapso nos enteraremos de la lucha discursiva entre Clarissa y su familia.

notre destin ; il faut le suivre [...]” (IV). Como su contraparte inglesa, Valmont ve en su víctima la virtud que ha de sucumbir ante sus artes seductoras:

Si pourtant on aime mieux le genre héroïque je montrerai la Présidente, ce modèle cité de toutes les vertus ! respectée même de nos plus libertins ! telle enfin qu’on avait perdu jusqu’à l’idée de l’attaquer ! je la montrerai, dis-je, oubliant ses devoirs et sa vertu, sacrifiant sa réputation et deux ans de sagesse, pour courir auprès le bonheur de me plaire [...] Enfin elle n’aura existé que pour moi et que sa carrière soit plus ou moins longue, j’en aurai seul ouvert et fermé la barrière. Une fois parvenu à ce triomphe, je dirai à mes rivaux : « Voyez mon ouvrage, et cherchez-en dans le siècle un second exemple ! » (CXV)

Como seductor, y a semejanza de Lovelace, Valmont emplea a varias personas para realizar su proyecto de seducción (su criado Azolan y el padre Anselmo, por ejemplo), pero, a diferencia del seductor inglés, se basa, más que en la movilización de todo un séquito de ayudantes, en una observación aguda de las reacciones de la víctima, observación que utiliza para manipular: “Pendant ce temps, j’observais, non sans espoir, tout ce que promettaient à l’amour son regard animé, son geste devenu plus libre, et surtout ce son de voix qui, par son altération déjà sensible, trahissait l’émotion de son âme.” (XXIII). Su entrada en la novela parece invocada por otra gran seductora, Mme de Merteuil: “Revenez, mon cher vicomte, revenez [...]” (II). Así, la puesta en marcha de su proyecto es del conocimiento de otro miembro de la cofradía de libertinos¹⁷ y mientras los perversos reúnen sus fuerzas para atacar a los inocentes, a la víctima le suena la llamada de alerta por parte de su amiga, Mme de Volanges: “Ah ! revenez, revenez, je vous en conjure...” (XXXII). La acción de seducir seguirá este camino a través de las emociones que corren a través de la palabra escrita.

También Valmont sabe que es imprescindible imponer un discurso a su víctima. Sabe que esto no será posible sino en la medida en que conozca a plenitud las circunstancias en que ésta se mueve y las expectativas que guarda. Sabe que Mme de

¹⁷ Lo mismo hace Lovelace al enterar a John Belford del avance y retroceso en sus planes, pero Belford, como futuro pecador arrepentido, está más distanciado de los proyectos de su amigo de lo que está Mme de Merteuil de los de Valmont.

Tourvel es sensible al discurso galante, como lo demuestra la primera carta que le escribe:

Ah ! par pitié, Madame, daignez calmer le trouble de mon âme ; daignez m'apprendre ce que je dois espérer ou craindre. Placé entre l'excès du bonheur et celui de l'infortune, l'incertitude est un tourment cruel. Pourquoi vous ai-je parlé ? que je n'ai-je pu résister au charme impérieux qui vous livrait mes pensées ? Content de vous adorer en silence, je jouissais au moins de mon amour ; et ce sentiment pur, que ne troublait point alors l'image de votre douleur, suffisait à ma félicité : mais cette source de bonheur en est devenue une de désespoir, depuis que j'ai vu couler vos larmes ; depuis que j'ai entendu ce cruel *Ah ! malheureuse ! [...]* (XXIV)

Esta carta tiene una significación muy distinta cuando se la contrasta con los planes que desde antes le había manifestado a Mme de Merteuil: "J'ai dirigé sa promenade de manière qu'il s'est trouvé un fossé à franchir ; et quoique fort leste, elle est encore plus timide ; vous jugez bien qu'une prude craint à sauter le fossé." (VI) En este sentido, Laurent Versini ha notado:

Aussi est-elle [Mme de Tourvel] bien faite pour comprendre le langage de la préciosité que lui parle Mme de Rosemonde, ce culte qui, du temps de la marquise de Lambert et de Marivaux, comme plus tôt à l'hôtel de Rambouillet, plaçait, un peu à la manière de la courtoisie médiévale, la femme sur un piédestal, et l'homme, ce lourdaud, à qui le langage de l'honnêteté et celui du cœur est moins naturel, beaucoup plus bas : il [Valmont] ne connaît pas « cette sollicitude délicate », « ces soins tendres et continus » exigés par la vraie galanterie (CXXX). L'extrême raffinement de cette femme interdit évidemment de la confondre avec la femme naturelle.¹⁸

Fieles a su vocación de seductores, Lovelace y Valmont buscan refrendar esta posición. Lovelace y Valmont ven en Clarissa y en Mme de Tourvel, respectivamente, un reto que acrecentará su prestigio. El amor, en esta lógica, es un elemento que viene a interponerse en sus planes de una manera fatal. A Lovelace esto le queda claro más pronto que a Valmont. Aquél lleva, sin embargo, su papel de engañador como un estigma que le impide abandonarse a este sentimiento:

¹⁸ Laurent Versini, *Le roman le plus intelligent. « Les Liaisons dangereuses » de Laclos*, p. 120.

Was the devil in me! –I no more intended all these ecstatic nonsense than I thought the same moment of flying in the air! –All power is with this charming creature! –It is I, not she, at this rate, that must fail in the arduous trial. [...]

[...] this lady's stars fight against her, and dispense the opportunities in my favour which are the only consequences of my superlative invention. (L. 138, pp. 493, 495)

Comienza a perseguir a Clarissa para seducir, en ella, a todas las mujeres y a la virtud misma: “[...] my principal design is but to bring virtue to a trial, that *if* virtue, it need not be afraid of [...]” (L. 191, p. 608) y habla incluso de premiarla si demuestra ser tan virtuosa como lo proclama. La tragedia de Lovelace consiste en imponerle a Clarissa una prueba que la alejará de él: rechazar las estratagemas del seductor. De esta manera Clarissa será triunfante en la medida en que rechace al tentador y el tentador estará enamorado sólo mientras sea rechazado. La relación entre ambos, por este hecho, está condenada a nunca concretarse. Lovelace quedará solo, asido de una idea: Clarissa, la que triunfó rechazándolo. Si este rechazo no ocurriera, el carácter extraordinario de Clarissa dejaría de existir, pues se volvería una más de las mujeres seducidas por Lovelace.

A Valmont no le va mucho mejor. Aunque tardíamente reconoce su amor por Mme de Tourvel, ha sido necesario que otro seductor, o mejor, seductora, se lo hiciera ver: desde la primera y hasta la última carta que le envía Valmont, Mme de Merteuil ha podido ver la atracción que éste siente por la seducida y así se lo manifiesta: “Oui, Vicomte, vous aimez beaucoup madame de Tourvel, et même vous l’aimez encore ; vous l’aimez comme un fou ; mais parce que je m’amusais à vous en faire honte, vous l’avez bravement sacrifiée.” (CXLV). Valmont, el seductor, se enamora sin darse cuenta. Sufre por la muerte de la mujer que sedujo y se deja también morir.

Lovelace y Valmont, dos personajes masculinos inteligentes y ricos, seducen sin ir aprisa y sin dejar que las circunstancias los controlen. Ambos, profundamente

discursivos, son también profundamente cínicos. Situados en el pináculo de la sociedad, se encuentran solos personalmente.¹⁹ La perdición de su víctima representa también su soledad y desesperación finales.

Este estudio quedaría incompleto si se omitiera una personalidad tan fuerte y magnética como las anteriores: Mme de Merteuil. Como esta tesis está dedicada a la relación entre la mujer virtuosa y el seductor que la acosa, no profundizaré mucho en aquel personaje en vista de que su esfera de acción va mucho más allá que la sola seducción de Mme de Tourvel: su interés yace en vengarse de Gercourt, futuro marido de Cécile Volanges, y, posteriormente, de Valmont.

Mme de Merteuil aparece bien instalada en la sociedad. Un ejemplo es la carta que recibe de Maréchale de *** a propósito del pretendido ataque de Prévan:

[...] Mais de quoi je ne me consolerais jamais, c'est d'avoir été en partie cause de ce que vous avez reçu un pareil monstre chez vous. Je vous promets bien que si ce qu'on m'en a dit est vrai, il ne remettra plus les pieds chez moi ; c'est le parti que tous les honnêtes gens prendront avec lui, s'ils font ce qu'il doivent [...] (LXXXVI)

Los únicos personajes que parecen no ceder ante su carisma son Mme de Rosemonde y Mme de Tourvel. Cada una de éstas es objeto de sus burlas: de la primera no duda en llamarla “vieille tante” (II) y a la segunda la critica diciendo que es “sans grâces” (V). De Mme de Merteuil desconocemos todo rasgo físico y sólo tenemos algunas indicaciones acerca de su edad: “entró al mundo” (social, se entiende) a la edad de quince años (LXXXI) y Mme de Volanges la consulta porque “Ces objets sévères contrastent beaucoup avec votre aimable gaieté, et ne paraissent guère de votre âge: mais votre raison l'a tant devancé !” (XCVIII). Lo que sí sabemos con exactitud es que la autoridad de la marquesa es reconocida por los salones (IX) y por las damas de sociedad (LI). Su estilo de escritura es vivo y no exento de comentarios agudos: “...mais

¹⁹ Lovelace es huérfano y a Valmont sólo se le conoce una tía anciana.

vous abusez de mes bontés, meme depuis que vous n'en usez plus..." (II); "...vous vous enterrez dans le tombeau de votre tante..." (V); "Mais vous, vous qui n'est plus vous..." (X); "...l'automne ne laisse à Paris presque point d'hommes qui aient figure humaine..." (XXXVIII). Sabe emplear el discurso recatado frente a Mme de Volanges (LXXXVII y CIV), pero también el lenguaje picante para contar la aventura con Prévan (LXXIV y LXXXV), y entre éstos encontramos gran variedad. Mme de Merteuil sabe, sobre todo, utilizar las apariencias. Las utiliza, por ejemplo, para presentarse como inocente en su relación con Prévan y su franqueza con Valmont funciona también como una máscara para dirigir sus acciones.

En la vida de Mme de Merteuil el deseo de placer ha sido guiado por el saber racional. Ella recuerda, a lo largo de la carta LXXXI, que, inicialmente, "je ne désirais pas de jouir, je voulais savoir"; su noche de bodas fue "occasion d'expérience", y "au plaisir de connaître a succédé le plaisir de goûter". Una vez llegada a la viudez, adquiere, según la costumbre del Antiguo Régimen francés, una suerte de mayoría de edad: queda libre de la autoridad de los padres (en la carta citada sólo aparece una mención a su madre) y del marido. A partir de este momento se mueve en los dos mundos característicos del personaje libertino: la apariencia de pudor social y la búsqueda del placer. Sus encuentros en la *petite maison* (X), y sus comentarios de índole homosexual acerca de Cécile (XX, XXXVIII, LIV, LXIII) lo demuestran.

Como Lovelace y Valmont, Mme de Merteuil es independiente y ve en la seducción un pasatiempo, un placer y una forma de refrendar su poder. Su carácter de mujer la vuelve más interesante por cuanto es ella la mente maestra que mueve no sólo a la mayor cantidad de personajes de *Les Liaison dangereuses* sino al seductor mismo. Ella es quien trama la seducción y perdición de la joven Cécile Volanges, es ella quien sobrepasa en artes seductoras a varios hombres (al mismo Valmont) y quien pone en

jaque al seductor masculino burlándose a cada momento del amor que logra ver antes que él: “Déjà vous voilà timide et esclave ; autant vaudrait être amoureux.” (X). En su manifiesto, la carta LXXXI, ella se declara una seductora con todas las características que tiene Valmont, pero más refinadas:

Croyez-moi, Vicomte, on acquiert rarement les qualités dont on peut se passer. Combattant sans risque, vous devez agir sans précaution. Pour vous autres hommes, les défaites ne sont que de succès de moins. Dans cette partie si inégale, notre fortune est de ne pas perdre, et votre malheur de ne pas gagner. Quand je vous accorderais autant de talents qu'à nous, de combien alors ne devrions-nous pas vous surpasser, par la nécessité où nous sommes d'en faire un continuel usage ! (LXXXI)

Esta mujer viuda busca el placer y para ella, como para Lovelace y Valmont, hay un vínculo entre placer y poder. La seducción de la víctima es una manera de poseerla como objeto que se ha de comportar de acuerdo con la voluntad del seductor. El seductor decide la manera como se moverán los destinos ajenos y se solaza en manejarlos. No es casual, por ello, que Mme de Merteuil se ofenda cuando Valmont le sugiere que tenga cuidado con Prévan, hombre que pretende seducirla, es decir, reducirla a la categoría de objeto. Mme de Merteuil ve en esta advertencia una ofensa a su genio y a su capacidad de dominación:

Mais de prétendre que je me sois donné tant de soins pour n'en pas retirer de fruits ; qu'après m'être autant élevée au-dessus des autres femmes par mes travaux pénibles, je consente à ramper comme elles dans ma marche, entre l'imprudence et la timidité ; que surtout je pusse redouter un homme au point de ne plus voir mon salut que dans la fuite ? Non, Vicomte, jamais. Il faut vaincre ou périr. (LXXXI)

Mme de Merteuil es, en cierta manera, un alter ego de Valmont, pues comparte con él la posesión de inteligencia y de riqueza y, al igual que él, se toma su tiempo en la seducción de sus víctimas.²⁰ Como Lovelace y Valmont, no se deja manipular, es

²⁰ No ha faltado quien vea en Mme de Merteuil características misóginas. *Vid.* Laurent Versini, *op. cit.*, pp. 131-136.

maestra del discurso, es profundamente cínica y está profundamente sola.²¹ Su fin, nuevamente, es muy parecido al de los otros seductores: al igual que ellos, muere, aunque sólo simbólicamente: queda en la bancarrota y con el rostro desfigurado.

Los embates del seductor lo presentan a él como motor de la acción y a sus víctimas, como objetos. Tanto Clarissa como Mme de Tourvel tienen un plan de vida bien trazado (aunque no se ve que por ellas mismas) y de súbito llega un agente externo que las coloca entre la victoria sobre la tentación y la caída ante ésta.

Si la posición social (y por ende, económica), la autoridad, la escritura, el ingenio, etc. son fundamentales en la construcción de *Clarissa* y de *Les Liaisons dangereuses*, lo cierto es que el desenlace de ambas depende de otro factor. Ya Michel Delon ha dicho que “Richardson a sans doute offert à l’Europe entière l’image frappante des infortunes de la vertu et de la ténacité du vice.”²² Virtud y vicio se encuentran vinculados, tanto en *Clarissa* como en *Les Liaisons dangereuses* a partir de una relación basada en la comunión de afectos entre el personaje seductor y el personaje víctima. El deseo sexual parece desplegado poderosamente a lo largo de los textos. Lovelace y Valmont, al vivir la seducción como un proyecto personal, viven una ecuación sexo = poder. La inteligencia y la riqueza de ambos están sometidas a este principio, cuyas dificultades parten solamente de los obstáculos que se les van presentando para cumplir con el objetivo de seducir. Sin embargo, Lovelace, al encontrar la férrea oposición de Clarissa, se encuentra con un obstáculo para la satisfacción sexual, que se traduce en un obstáculo para la satisfacción de su ego: la fascinación por su víctima. Parece que se pregunta: “¿Quién es Clarissa realmente?” La pregunta no parte de la incapacidad de situarla en un contexto temporal, familiar, etc., sino de su propia incapacidad para

²¹ Es viuda y aunque habla de que su familia esperaba que volviera a casarse, no parece tener contacto más que con Mme de Volanges, pariente remota. La familia de Mme de Merteuil aparecerá en uno de los últimos momentos de la novela, una vez que haya perdido el juicio legal y deje deudas tras de sí.

²² Michel Delon, *op. cit.*, p. 38.

identificar las características de este ser extraño que lo sorprende y lo confronta. Incluso después de haberla violado y de suponer que su máxima estaba cumplida (*if once subdued, always subdued*), Clarissa le ofrece muestras claras de que las expectativas del seductor no estaban cumplidas:

I am confoundedly out of conceit with myself. If I give up my contrivances, my joy in stratagem, and plot, and invention, I shall be but a common man: such another dull heavy creature as thyself. Yet what does even my success in my machinations bring me, but disgrace, repentance, regret? But I am overmatched, egregiously overmatched, by this lady. What to do with her, or without her, I know not. (L. 264, p. 907)

Clarissa también está en problemas. En las primeras 93 cartas de la novela resulta evidente que la correspondencia que sostiene con Lovelace es clandestina, pero la sostiene a pesar de las prohibiciones de su familia. A lo largo de la travesía que la lleva desde Harlowe Place hasta Londres confirma más de una vez el carácter inmoral de su opresor, pero aun así continúa con él. Incluso cuando escapa de él llega a una hostería en Hampstead Heath en la que sabe que será hallada. ¿Por qué estas decisiones? Y aunque rechaza las insinuaciones que su amiga Anna Howe le hace en el sentido de estar enamorada de Lovelace, su despedida final de él muestra más bien nostalgia por la imposible unión de ambos.

Not to allegorize further –my fate is *now*, at your perusal of this, accomplished. My doom is unalterably fixed: and I am either a miserable, or a happy being to all eternity. If *happy*, I owe it solely to the Divine mercy: if miserable, to your undeserved cruelty –And consider now, for your own sake, gay, cruel, fluttering, unhappy man! consider whether the barbarous and perfidious treatment I have met with from you was worthy of the hazard of your immortal soul; since your wicked views were not to be effected but by the wilful breach of the most solemn vows that ever were made by man; and those aided by a violence and baseness unworthy of a human creature. (L. 510.4, p. 1425-1426)

Esta nostalgia es un reflejo del remordimiento (aunque sea pasajero) que siente Lovelace por su conducta hacia Clarissa. En el momento de escritura de la carta 510.4

es Clarissa la única que puede elaborar una descripción precisa del hombre que la ha extraviado. El estado en que se haya (*miserable*) la autoriza a lanzar varios adjetivos certeros que, en esta ocasión, Lovelace no soslaya. Si antes de este momento, Lovelace lograba tergiversar palabras y acontecimientos para aparecer como ente justo, no puede, esta vez, escapar de la acusación (en forma de descripción) que le hace un ser tan angelical como su amada. Lovelace, que antes se asumía como ser íntegro y estable, requiere que la verdad, en su más pura encarnación, lo describa cual realmente es.

Valmont vive también la ecuación sexo = poder. Como Lovelace, también vive en una comunidad de libertinos que refrendan esta equivalencia y que son ajenos al amor como fuerza motora de acciones. Para él, el amor tiene un lugar sólo como referente ideológico y así lo manifiesta en las ya citadas cartas XXIV y XXXV. Mas este uso manifiestamente retórico del amor, escaparate o pantalla para intenciones que ya conocemos, le oculta a él su verdadero sentir. Su ignorancia respecto a sí mismo es tan profunda que requiere de Mme de Merteuil para salir de su error: la carta CLII pone al descubierto los sentimientos que expone Valmont en la carta CLI. Valmont no vive la incertidumbre que sorprendía a Lovelace a cada paso. Él ha vivido el nacimiento de un afecto natural de su corazón, pero ha omitido toda referencia a él. Valmont ha estado siempre al lado del amor sin poder reconocerlo como tal. Cegado por un proyecto de conquista que incrementará su reputación, se sume en una ignorancia fatal para él.

El amor que proclama el seductor, en cuanto arma de ataque, es una presencia discursiva. No se delata sino a través de su presencia sobre el papel. Así como los proyectos de seducción se realizan sobre un plan bien trazado que avanza con lentitud, la riqueza de los sentidos y el acercamiento que van teniendo el victimario y la víctima se realizan con la suficiente parsimonia como para mostrar el gusto por la sensualidad

del lenguaje.²³ Éste se presenta de una manera que remite a la sensación erótica.

Sensación y transgresión están simultáneamente presentes:

C'est donc à votre neveu que je me suis consacrée ; c'est pour lui que je me suis perdue. Il est devenu le centre unique de mes pensées, de mes sentiments, de mes actions. Tant que ma vie sera nécessaire à son bonheur, elle me sera précieuse, et je la trouverai fortunée. (CXXVIII)

El lenguaje, nuevamente, es el vehículo de esta realidad y, así, realización de ella.

Si tanto *Clarissa* como *Les Liaisons dangereuses* giran en torno de la seducción y, como hemos visto, ambas representan la hazaña épica de los protagonistas para persistir en sus propósitos, es claro que en la lucha de estos polos –lucha lenta y pretendidamente oculta de todo el mundo– yace, no solamente la tensión dramática en la que tanto el lector como los personajes se ven envueltos, sino también todo un concepto de dominio y poder. No se trata solamente de las intenciones de un hombre malvado buscando seducir a una mujer virtuosa, sino que la estructuración discursiva de las novelas nos habla de una lucha entre los principios de maldad y virtud, asimilables con los de caos y orden (en el capítulo I hablé de “armonía”). Por ello resulta necesario ahondar en las connotaciones que el seductor carga consigo: maldad, virtud, amor y muerte se entrelazan en un complejo de relaciones que resultan trascendentes, tanto para los personajes involucrados, como para el universo social representado en ambas novelas.

Desde el principio de *Clarissa* vemos que la novela descansa sobre un antagonismo fundamental: Lovelace es un hombre de costumbres más que relajadas y

²³ Este hecho, del que participan por igual el seductor y la víctima, ubica a estos personajes en el comienzo de la explosión discursiva de la que habla Foucault: “Or, à prendre ces trois derniers siècles dans leurs transformations continues, les choses apparaissent bien différentes : autour, et à propos du sexe, une véritable explosion discursive. Il faut s’entendre. Il se peut bien qu’il y ait eu une épuration –et fort rigoureuse– du vocabulaire autorisé. Il se peut bien qu’on ait codifié toute une rhétorique de l’allusion et de la métaphore. De nouvelles règles de décence, sans aucun doute, ont filtré les mots : police des énoncés. Contrôle des énonciations aussi : on a défini de façon beaucoup plus stricte où et quand il n’était pas possible d’en parler ; dans quelle situation, entre quels locuteurs, et à l’intérieur de quels rapports sociaux ; on a établi ainsi sinon de silence absolu, du moins de tact et de discrétion [...]” *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, p. 26.

Clarissa es la inocencia total. A partir de esta oposición se da el conflicto central,²⁴ en el que el carácter de Lovelace resulta fundamental. En una de las primeras cartas, él mismo delinea su carácter contumaz:

I have boasted that I was once in love before: and indeed I thought I was. It was in my early manhood –with that quality-jilt, whose infidelity I have vowed to revenge upon as many of the sex as shall come into my power. I believe, in different climes, I have already sacrificed a hecatomb to my Nemesis in pursuance of this vow. But upon recollecting what I was *then*, and comparing it with what I am *now*, I cannot say that I was ever in love before.

What was it then, dost thou ask me, since the disappointment had such effects upon me, when I found myself jilted, that I was hardly kept in my senses? –Why I tell thee what, as near as I can remember; for it was a great while ago –It was– egad, Jack, I can hardly tell what it was –but a vehement aspiration after a novelty, I think [...]

In short, Jack, it was more pride than love, as I now find it, that put me upon making such a confounded rout about losing this noble varletess. I thought she loved me at least as well as I believed I loved her: nay, I had the vanity to suppose she could not help it. My friends were pleased with my choice. They wanted me to be shackled, for early did they doubt my morals as to the sex. They saw that the dancing, the singing, the musical ladies were all fond of my company: for who (I am in a humour to be vain, I think! –for who) danced, who sung, who touched the string, whatever the instrument, with a better grace than thy friend?

I have no notion of playing the hypocrite so egregiously as to pretend to be blind to qualifications which everyone sees and acknowledges. Such praise-begging hypocrisy! such affectedly-disclaimed attributes! such contemptible praise-traps! –But yet shall my vanity extend only to *personals*, such as the gracefulness of dress, my debonair and assurance? Self-taught, self-acquired these! –For my PARTS, I value not myself upon *them*. Thou wilt say I have no cause. Perhaps not: but if I had anything valuable as to intellectuals, those are not my own: and to be proud of what a man is answerable for the abuse of and has no merit in the right use of is to strut, like the jay, in a borrowed plumage. (L. 31, pp. 143-144)

²⁴ Aparece enunciado así en la carta 31, p. 142:

“The lady’s malevolent brother has now, as I told thee at M. Hall, introduced another man; the most unpromising in his person and qualities, the most formidable in his offers, that has yet appeared.

“This man has, by his proposals, captivated every soul of the Harlowe’s –*soul!* did I say?– there is not a soul among them but my charmer’s. And she, withstanding them all, is actually confined and otherwise maltreated by a father the most gloomy and positive; at the instigation of a brother the most arrogant and selfish –but thou knowest their characters; and I will not therefore sully my paper with them.

“But is it not a confounded thing to be in love with one who is the daughter, the sister, the niece, of a family I must eternally despise? And the devil of it, that love increasing, with her –what shall I call it?– ’tis not scorn– ’tis not pride– ’tis not the insolence of an adored beauty– but ’tis to *virtue*, it seems, that my difficulties are owing...”

Vemos que no se muestra el origen de su conducta rebelde. Más bien parece que Lovelace nació con rasgos ya bien delineados que paulatinamente fue descubriendo y perfeccionando. Hay que subrayar que no basta que en él coincidan las características del pecador irredento señaladas antes: éstas también son una representación, representación para sí mismo y para los demás. En la cita anterior se hacen varias referencias al acto de percibir: todos deducen y suponen a partir de la evidencia que se tiene enfrente. Esto no es casual, pues en el mundo que Lovelace vive, la seducción se da a través de la imagen²⁵ que él impone a los demás; él, sin embargo, vive seducido también por ella. Su malicia no es solamente espiritual sino también un hecho discursivo del que difícilmente se separará a lo largo de la novela.²⁶ En la carta citada arriba podemos ver cómo la representación de hechos y de objetos se vuelven piedras de toque en su carácter:

- Cuando adolescente, supuso que estaba enamorado, es decir, confundió lo real con lo irreal.
- No sabe interpretar sus emociones reales, pues lo que suponía decepción amorosa (“such a confounded rout”) eran realmente los síntomas de un ego herido.
- Lovelace no interpretó bien los sentimientos de la mujer que finalmente lo engañó (“...I had the vanity to suppose she could not help it.”).
- Para la familia de Lovelace, el hecho de estar casado es una señal inequívoca de estabilidad moral; en otras palabras, para la familia, así como para la sociedad, el matrimonio es la señal visible de una conducta honorable.
- Para todos es evidente el impacto que tiene la apariencia de Lovelace sobre las mujeres (“They saw that the dancing, the singing, the musical ladies...”).

²⁵ Por ejemplo, la representación de un criado suyo como capitán Anthony Tomlinson, amigo de John Harlowe, en las cartas 213-216.

²⁶ De ahí la importancia de las cartas 12, 31 y 34, donde él mismo describe su carácter.

- Para Lovelace, el negar las cualidades visibles (“which everyone sees and acknowledges”) es una señal de hipocresía.
- Lovelace está al tanto de la impresión que causa y se siente orgulloso de ello (“Self-taught, self-acquired these!”)
- La metáfora del final (“like the jay, in a borrowed plumage”) remite nuevamente al poder de la imagen y a su carácter artificioso o fingido.

Aunque Lovelace se nos muestra una y otra vez a lo largo de la novela como maestro del discurso y de las apariencias, lo cierto es que, a lo largo de *Clarissa*, él mismo será incapaz de ver su carácter como una construcción discursiva impuesta a todos los demás personajes, pero ante todo a sí mismo. Mezclado con su discurso de seductor, e inseparable de él, están los hechos que marcan una psicología propia, a saber:

- Su enamoramiento juvenil fue falso y desde entonces nunca se ha enamorado.
- La traición de su falsa amada le sirve de justificación para vengarse de las mujeres seduciéndolas.
- Aunque sabe que su promesa de venganza carece de una justificación, continúa con sus planes de seducción, es decir, su actuar no es congruente con su saber.
- La causa de su decepción no fue el amor sino un fuerte deseo de “novedad”.
- No sufrió por amor sino porque su ego resultó herido.
- La familia de Lovelace avizoraba ya una conducta inmoral en el joven aristócrata y quería verlo casado con la mujer que, finalmente, lo abandonó.
- Lovelace aparece dotado de las artes necesarias para atraer a las mujeres.
- También goza del talento necesario para triunfar en las reuniones de la alta sociedad.
- Para Lovelace la humildad (principio cristiano) es un acto de hipocresía.
- Se jacta de que es, en ciertos aspectos, obra de sí mismo.

- Se jacta de su inteligencia, no porque se adjudique la génesis de ella misma, sino porque ha sabido ponerla al servicio de proyectos dignos de ella.

Como el Satanás bíblico,²⁷ el rasgo distintivo de Lovelace es el engaño y la falta de amor (Clarissa misma lo llama Belcebú en la carta 164). También como el ángel rebelde de la creación, no puede ser definido sino negativamente, es decir, su personalidad no resalta hasta que entra en conflicto con su contrario, a saber, la virtud de su víctima. La fama que precede a Lovelace en las reuniones sociales es un hecho discursivo que permea a todos los personajes, es decir, todos son, a su manera, un instrumento de Lovelace para perpetuar la imagen que él construye de sí mismo. Hay que señalar que el encuentro con Clarissa significa más que la sola atracción física y deseo de posesión corporal. Más bien parece que la correspondencia inicial entre los dos se convierte en un poderoso espejo en el que el seductor se ve a sí mismo en su desnudez retórica. El esfuerzo siempre fallido por envolver a su víctima en una lógica discursiva lo escinde dejándolo ver como un sujeto sin centro real, obligado, como el don Juan, a un encuentro con lo divino y a su destrucción final. En cierto sentido, el gran ausente del discurso de Lovelace es Lovelace mismo. ¿Es correcta la versión que él tiene de sí? El Lovelace joven, deseoso de vivir, inteligente, rico, atraído por una joven mujer igualmente excepcional, ¿es el Lovelace que se presenta delante de Clarissa? Los

²⁷ Richardson hace eco de la tradición puritana inglesa y parece tener en mente este fragmento del libro bíblico de Ezequiel, donde podemos notar cómo el orgullo y el autoengaño son el distintivo de Satanás: “Thou wast perfect in thy ways from the day that thou wast created, till iniquity was found in thee. By the multitude of thy merchandise they have filled the midst of thee with violence, and thou hast sinned: [...]. Thy heart was lifted up because of your beauty, thou hast corrupted thy wisdom by reason of thy brightness” (*King James Version*, Ezekiel, 28:15-17). Un antecedente temporalmente más cercano a Richardson, porque de hecho abrevó de él y de la literatura puritana, es *The Pilgrim’s Progress*, donde leemos: “Almost five thousand years ago there were pilgrims walking to the Celestial City, as these two honest persons are [Christian and Faithful], and Beelzebub, Apollyon, and Legion, with their companions, perceiving by the path that the pilgrims made that their way to the city lay through this town of Vanity, they contrived here to set up a fair; a fair wherein should be sold all sort of vanity, and that it should last all the year long: therefore at this fair are all such merchandise sold, as houses, lands, trades, places, honours, preferments, titles, countries, kingdoms, lusts, pleasures, and delights of all sorts, as whores, bawds, wives, husbands, children, masters, servants, lives, blood, bodies, bodies, souls, silver, gold, pearls, precious stones, and what not.” (pp. 85-86) Cynthia Griffin Wolff señala en *op. cit.* el papel de la literatura puritana en las novelas de este autor y cita en la página 54 una carta en la que éste elogia *The Pilgrim’s Progress*.

principios que él esgrime parecen más comprometidos con un afán de rebeldía trascendente que con el amor que sabe que siente. Lovelace se cubre de juegos de retórica para ignorarse. El carácter angelical de su víctima lo atrae, pero simultáneamente lo obliga a reconciliar su discurso con su persona. El ser y el parecer no van con él. El autoengaño de Lovelace es la barrera que lo separa de aquel ser que ama, pero que no acepta regla alguna sino la regla de la virtud enseñada por la religión. Su encuentro con Clarissa lo obliga a ver en los principios religiosos algo más que convenciones sociales y es entonces cuando parece que Lovelace tiene pánico de ver al Dios invocado por su amada. Para Lovelace, como para el mundo de *Clarissa*, el discurso es importante, pero el mundo (con Dios a la cabeza) le exige fidelidad a un referente y Lovelace se niega sistemáticamente a satisfacer esta exigencia.

El libertino de *Les Liaisons dangereuses* pertenece más al mundo terrenal y esto, en buena medida, gracias a que su uso del discurso galante parece más artificial. Su lucha no es contra la virtud como creencia personal, sino contra la virtud como moneda de cambio en el mundo social. En la carta VI Valmont muestra lo grato que le sería el que Mme de Tourvel sacrifique sus principios religiosos para comenzar una relación ilícita con él. Valmont sabe que detrás de la pretendida fe religiosa está el prestigio social, tan caro a la sociedad retratada en la novela. Menos joven que Lovelace, también está menos interesado en las representaciones metafísicas de la virtud. Acaso por esta razón, en sus cartas leemos menos manifiestos que duelos de retórica (excepto manifiestos amorosos) y cada una de sus palabras va dirigida a ocasiones particulares – la situación del momento– más que a reflexionar sobre los principios sociales. Como se ve, Valmont no es un Satanás, pues afirmar esto equivaldría a que, como Satanás, se erigiera como claro oponente del orden de la creación. Nada más lejano de la verdad. Valmont depende del orden social y, atacando sus principios, es cómplice de él. La

rebeldía social de Valmont es, a diferencia de su contraparte inglesa, soterrada: aunque espera fama, ésta aparece circunscrita a un círculo de cofrades. Es victimario, pero también cómplice de todo un juego de relaciones sociales. No podría ser de otra manera. Su labor oculta de seducción requiere de la presencia de dos mundos: el mundo de la *bienfaisance* y el mundo de la *débauche*. Lovelace necesita que la conducta de su víctima –escogida por su virtud– sea congruente con sus principios morales (aunque él mismo no lo sea); Valmont exige que se permita la existencia de dos tipos de principios y de dos tipos de actuación. Lovelace es victimario y no lamenta que se lo vea así. Valmont cuida las apariencias para poder actuar. Menos interesado en los principios cristianos, pero más dependiente de ellos (la manera como habla en la carta VI del apego que espera de Mme de Tourvel se da en clave religiosa), Valmont forma parte de ese cúmulo de personajes que, suponiendo que sabe adónde va, termina extraviado. No es el que nació dotado de virtudes seductoras, sino quien aprendió a hacer de ellas un estilo de vida. Lovelace nació como destinado a pecar, es más, a encarnar la maldad y por ello descuella en el mundo. Valmont, menos ungido de una misión trascendente, forma parte de un mundo, el del libertinismo, y se convierte en uno más de sus paladines. La duplicidad de valores morales en la sociedad lo provee de las condiciones para llevar ese tren de vida y sostenerse en él. No es casual, por ello, que, a diferencia de Lovelace, participe de la lucha por un mayor prestigio ante su camarilla de oficio.

Nuevamente, estamos ante estrategias que pertenecen al campo del discurso. Como su contraparte inglesa, Valmont recurre al engaño a través de una serie de representaciones falsas. Veamos, por ejemplo:

A mon retour [de la chasse], je fus reçu assez froidement. J'ai lieu de croire qu'on fut un peu piqué du peu d'empressement que je mettais à profiter du temps qui me restait ; surtout après la lettre plus douce que l'on m'avait écrite. J'en juge ainsi, sur ce que madame de Rosemonde m'ayant fait quelques reproches sur cette longue absence, ma belle reprit avec un peu de d'aigreur : « Ah ! ne reprochons pas à M. de Valmont de

se livrer au seul plaisir qu'il peut trouver ici. » Je me plaignis de cette injustice, et j'en profitai pour assurer que je me plaisais tant avec ces dames, que j'y sacrifiais une lettre très intéressante que j'avais à écrire. J'ajoutai que, ne pouvant trouver le sommeil depuis plusieurs nuits, j'avais voulu essayer si la fatigue me le rendrait ; et mes regards expliquaient assez et le sujet de ma lettre, et la cause de mon insomnie. J'eus soin d'avoir toute la soirée une douceur mélancolique qui me parut réussir assez bien, et sous laquelle je masquai l'impatience où j'étais de voir arriver l'heure qui devait me livrer le secret qu'on s'obstine à me cacher. Enfin nous nous séparâmes, et quelque temps après, la fidèle femme de chambre vint m'apporter le prix convenu de ma discrétion.

[...] Jugez de ma joie, en y [dans une lettre envoyée à Mme de Tourvel par Valmont] apercevant les traces, bien distinctes, des larmes de mon adorable dévote. Je l'avoue, je cédaï à un mouvement de jeune homme, et baisai cette lettre avec un transport dont je ne me croyais plus susceptible. Je continuai l'heureux examen ; je retrouvai toutes mes lettres de suite, et par ordre de dates ; et ce qui me surpris plus agréablement encore, fut de retrouver la première de toutes, celle que je croyais m'avoir été rendue par une ingrate, fidèlement copiée de sa main ; et d'une écriture altérée et tremblante, qui témoignait assez la douce agitation de son cœur pendant cette occupation.

Jusque-là j'étais tout entier à l'amour ; bientôt il fit place à la fureur. Qui croyez-vous qui veuille me perdre auprès de cette femme que j'adore ? quelle Furie supposez-vous assez méchante, pour tramer une pareille noirceur ? Vous la connaissez : c'est votre amie, votre parente, c'est madame de Volanges. Vous n'imaginez pas quel tissu d'horreurs l'inférieure mégère lui a écrit sur mon compte. C'est elle, elle seule, qui a troublé la sécurité de cette femme angélique ; c'est par ses conseils, par ses avis pernicieux, que je me vois forcé de m'éloigner ; c'est à elle enfin que l'on me sacrifie. Ah ! sans doute il faut séduire sa fille : mais c'est ne pas assez, il faut la perdre ; et puisque l'âge de cette maudite femme la met à l'abri de mes coups, il faut la frapper dans l'objet de ses affections. (XLIV)

El libertino se mueve en el mundo de la percepción. Cada ausencia, cada gesto y cada palabra son para él señales inequívocas de la psicología de los demás personajes y, por ello mismo, ocasiones de engaño. Sabedor del poder de la apariencia, sabe disfrazar su deseo de dilación yéndose a cazar. Para las dos mujeres presentes es creíble la explicación de que Valmont necesita esta actividad para combatir el insomnio, y la astucia de él llega hasta el punto de presentar esta falsedad como elemento del discurso amoroso. La apariencia melancólica adoptada durante la tarde de ese día constituye un pequeño paso que, como en *Clarissa*, forma parte de un proyecto complejo que va más

allá de la situación del momento. Como Lovelace, Valmont se regocija en la inteligencia que despliega al reconocer la psicología de los demás personajes –y de hecho casi nunca se equivoca– colocándose a sí mismo por encima de aquellos que dan menos muestras de astucia. Sin embargo, y esto resulta fundamental para la novela, una y otra vez da muestras de una percepción miope respecto de sí mismo. En el pasaje arriba leído, el enternecimiento de cada personaje tiene distintos significados: las lágrimas de Mme de Tourvel significan, para él, un paso adelante en su camino de conquista, pero la emoción que sintió frente a tales lágrimas pasa como un recuerdo del pasado (“avec un transport dont je ne me croyais plus susceptible”).²⁸ Parece que la visión distorsionada –aunque en este último ejemplo es más bien esquizofrénica– se constituye como un elemento imprescindible en el proyecto de seducción; en otras palabras, Valmont cae, como Lovelace, en un autoengaño. Prueba de esto es la diatriba contra Mme de Volanges, lanzada en términos que a cualquiera le harían suponerla como la verdadera malvada de la historia. En la representación que hace Valmont de este personaje, el castigo parece plenamente justificado ante los ojos de Valmont, erigido él mismo, contra todo decoro, como ser justo.

¿Qué espera Valmont? Como Lovelace, participa de un autoengaño y necesita que Mme de Merteuil se lo repita una y otra vez. Se niega a aceptar su enamoramiento como partiendo, igual que Lovelace, de un compromiso que lo traiciona. Lovelace no depende de nadie: se sabe absoluto en sus decisiones y no le importa tomar ninguna decisión con tal de satisfacer su ego. Valmont es muy diferente. Vive en una sociedad cuya opinión pesa sobremanera en las decisiones que él va tomando. Nuevamente es el discurso el que se impone. La opinión, la representación de sí mismo ante los demás adquiere la forma de compromiso supremo ante el que hay que sacrificarse. Ambos

²⁸ Mme de Merteuil sabrá interpretar mejor este pasaje, pero Valmont no lo tomará en serio hasta el final de la novela.

seductores aparecen dotados de una inteligencia que les permite emplear el discurso de una manera tal que funciona como trampa para su víctima, pero hay entre los dos esta diferencia: Lovelace es agente supremo de sus estratagemas mientras que Valmont sabe que rendirá cuentas ante un grupo socialmente establecido. Si Lovelace se engaña a sí mismo y su engaño lo confronta únicamente con su ser real,²⁹ el engaño de Valmont lo confronta con la sociedad. Mme de Merteuil, Préván, Émilie y Belleruche, por citar sólo algunos, funcionan como representantes de la cofradía de libertinos que están muy atentos a los pasos de Valmont. Sus principios exigen la exclusión del amor y el ensalzamiento del ingenio: para él, enamorarse equivale a la destrucción social. Esta es la razón que incita a Valmont a continuar en el engaño.

Lovelace aparece cercado por su conflicto con Dios, con la virtud y con el amor. Valmont se vale de Dios y de la virtud: su único conflicto es con el amor. Ambos intentan alguna forma de redención. Al final Lovelace sabe que vive en el engaño y Valmont sabe que vive enamorado. La razón, principio ideológico en el siglo XVIII, aparece rebasada por las fuerzas que mueven el alma humana y ambos sucumbirán por no percatarse de ellas a tiempo.

²⁹ A Lovelace no le hacen mella los conflictos con la familia Harlowe. Por otra parte, la opinión que tengan de él sus amigos no le preocupa.

CONCLUSIONES

Tanto la pareja de Clarissa y Lovelace así como la de Mme de Tourvel y Valmont forman parte de un universo al que contribuyen a moldear. No pueden, por supuesto, sustraerse de él. El mundo plasmado en ambas novelas, un mundo ficticio ciertamente, pero con todas las características del siglo XVIII por sus preocupaciones morales, sociales y económicas, funciona como trasfondo en el cual se mueven los personajes virtuosos y los personajes seductores. En este contexto, la resistencia ante la tentación y la realización exitosa de la seducción requieren de un mundo donde estos términos, pese al escándalo que suscitan, gocen de prestigio social. La inteligencia y la astucia hallan en este terreno un campo fértil para su despliegue. *Clarissa* y *Les Liaisons dangereuses* nos llevan, en cada carta, a través de un entramado de inteligencias que luchan entre sí para obtener el papel de voz central y organizadora, no solamente de la historia que cuentan, sino de la vida de todos los personajes involucrados. La versión que Clarissa y Lovelace, por un lado, y Mme de Tourvel y Valmont, por el otro, dan de la historia de su relación es un acto de afirmación de cada uno de los participantes. En este sentido, cada carta funciona como una ventana abierta para que el lector se someta, alternativamente, al imperio de varias voces.

Entre esta polifonía la virtud aparece como moneda de cambio que se puede utilizar con éxito (Henry Fielding lo tenía muy presente cuando escribió *Shamela*) y, paradójicamente, frente a ella el amor se erige de una manera trágica contra un acto cerebral. El sujeto se construye por lo que dice y el objeto es aquél incluido pasivamente en los proyectos ajenos. Pero sujeto y objeto son tales en la medida en que comparten valores respecto a los cuales definen una posición. En el caso de estas novelas, la virtud, con su innegable connotación sexual, es el punto de convergencia entre la virtuosa y el seductor; en otros términos, podríamos afirmar que es el territorio a asaltar o a defender.

Si bien los valores han cambiado a lo largo del tiempo, las relaciones de poder en torno a cuestiones que se consideran prioritarias siguen funcionando como fuente de creatividad en la literatura posterior al siglo XVIII.

En la literatura contemporánea la alternancia de voces dominantes (a la que podemos llamar polifónica siguiendo las ideas de Bajtín) es un recurso que se sigue utilizando. Desde el siglo XIX los experimentos formales en el monólogo interior (Edouard Dujardin) y en la técnica del estilo indirecto libre (Flaubert, por ejemplo) permitieron explorar la realidad a partir de visiones diversas y a veces encontradas de la realidad. Aunque sería aventurado afirmar que por esta razón el género epistolar ha sido poco cultivado desde entonces, es un hecho que ha decaído enormemente y que pueden ubicarse con precisión las novelas de este tipo. Es muy prematuro, sin embargo, hablar de su extinción. Baste tomar en cuenta el auge de la escritura como factor indispensable en los medios electrónicos de comunicación (fax, mensajes de texto, correo electrónico, etc.). Este auge parece revivir el ideal de los primeros *secrétaires*: enseñar a escribir de manera precisa, breve y adecuada.¹ ¿Hacia dónde nos llevarán las necesidades de escritura impuestas por las necesidades de comunicación? No hay que olvidar que estas últimas fueron el germen de la novela epistolar, así que por ahora no queda claro el destino de este género literario.

En este trabajo me enfrenté a dos problemas de inicio: la escasez de fuentes bibliográficas acerca de la literatura epistolar, y la complejidad y extensión de las novelas que estudié. Son pocos los estudios que hay sobre la relación entre ambas

¹ Cito tres casos a manera de ejemplo: a) *L'assistant efficace - Avec 250 modèles de lettres pour l'entreprise* de Georges Vivien (Paris, Larousse, 2004), que es un manual para la escritura de cartas; b) *Instant Business Letter Kit (Revised Edition)* (<http://instantbusinessletterkit.com/> página consultada el 14 de agosto de 2008), un manual electrónico que enseña “how to write business letters that get the job done”, y c) <http://www.netmanners.com/email-etiquette-articles.html> (página consultada el 14 de agosto de 2008), un sitio que muestra lo que se consideran buenos y malos modales en la interacción a través de Internet.

novelas y por ello creo que esta tesis debe verse como otro eslabón en esa escasa cadena de trabajos críticos.

He incurrido en unos presupuestos que me resultaron necesarios para llegar al final de este trabajo y que sería deseable abordar en el futuro en otro proyecto: el estudio de la teoría del personaje, de los temas y en el abordaje más detallado (mucho más detallado) de la historia (diégesis) de estas novelas. He procedido a la delimitación de los conceptos que uso y a aplicarlos lo más cercanamente a los textos que me ocupan. Los conceptos centrales de “novela epistolar”, “virtud” y “seducción” requirieron de un tratamiento amplio y espero haberlos empleado de manera precisa. Habrá mucho más que decir respecto a tales conceptos, pero ése será otro proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

I. Teoría y crítica

- Austin, J. L. *How to do Things with Words*. Edited by J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1975.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (1986) (Breviarios, 417).
- _____. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI, 1999 (1982).
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 2002 (1981).
- Baudrillard, Jean. *De la séduction*. Paris, Galilée, 1979 (Collection L'espace critique, dirigée par Paul Virilio).
- Ball, Donald L. *Samuel Richardson's Theory of Fiction*. The Hague, Mouton, 1971.
- Barguillet, Françoise. *Le roman au XVIIIe siècle*. Paris, Presses Universitaires de France (Littératures).
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Trad. de Jasmin Reuter. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bal, Mieke. *Narratology*. Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- Ball, Donald L. *Samuel Richardson's Theory of Fiction*. The Hague, Mouton, 1971 (Series Practica, 15).
- Beebe, Thomas O. *Clarissa on the Continent. Translation and Seduction*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1990.
- Bergen Brophy, Elizabeth. *Samuel Richardson: The Triumph of Craft*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1974.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Brophy, Elizabeth Bergen. *Samuel Richardson: The Triumph of Craft*. Knoxville, University of Nebraska Press, 1974.
- Calas, Frédéric. *Le roman épistolaire*. Paris, Armand Colin, 2005 (1996) (Lettres, 128).
- Chartier, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris, Bordas, 1990.

- Cheymol, Marc, prólogo a Bergerac, Cyrano de. *Historia cómica de los estados e imperios de la luna. Historia cómica de los estados e imperios del sol*. Traducción de Luis Zapata y Carlos Bonfil, respectivamente. México, CONACULTA, 1992 (Cien del mundo), pp. 9-18.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, Princeton University Press, 1978.
- Delon, Michel. P.-A. Choderlos de Laclos. *Les Liaisons dangereuses*. Paris, Presses Universitaires de France, 1986 (Études Littéraires, 13).
- _____ *Le savoir-vivre libertin*. Paris, Hachette, 2000.
- Doody, Margaret Anne. *The True Story of the Novel*. New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1996.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, Indiana University Press, 1984 (Midland Books, 318).
- Felperin, Howard. *Beyond Deconstruction. The uses and Abuses of Literary Theory*. Oxford, Clarendon Press, 2000.
- Ford, Boris (ed.). *The New Pelican Guide to English Literature. Volume 4: From Dryden to Johnson*. Harmondsworth, Penguin, 1995.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. San Diego, Harcourt, 1927.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir*. Paris, Gallimard, 1976.
- Grassi, Marie-Claire. *Lire l'épistolaire*. Paris, Armand Colin, 2005 (1998).
- Griffin Wolf, Cynthia. *Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Puritan Character*. No imprint, Archon Books, 1972.
- Hazard, Paul. *La pensée européenne au XVIIIe siècle. De Montesquieu à Lessing*. http://classiques.uqac.ca/classiques/hazard_paul/pensee_europe_au_18e_siecle/hazard_pen_see.pdf (según la edición de Paris, Fayard, 1979).
- _____ *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Versión de Julián Marías. Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- _____ *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. Paris, Fayard, 161 (Le livre de poche, 14).
- Holquist, Michael. *Dialogism*. London, Routledge, 2002 (New Accents).
- Hume, David. *Selected Essays*. Edited with an Introduction and Notes by Stephen Copley and Andrew Edgar. Oxford, Oxford University Press, 1998 (Oxford World's Classics).

- Hunter, J. Paul, *The Reluctant Pilgrim* (fragment) in Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Edited by Michael Sinagel. New York, Norton, 1994, pp. 251-254.
- Ingarden, Roman. "Concretización y reconstrucción", en Rall, Dietrich (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 2001, pp. 31-54.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978.
- Kany, Charles E. *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*. Berkeley, University of California Press, 1937.
- Karpuk, Susan Price. *Samuel Richardson's Clarissa. An Index*. New York, AMS Press, 2000.
- Kinkead-Weekes, Mark. *Samuel Richardson: Dramatic Novelist*. Ithaca, Cornell University Press, 1973.
- Levin, Harry. *Grounds for Comparison*. Cambridge, Harvard University Press, 1972.
- Lozano, Jorge y otros. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra, 1999 (Crítica y estudios literarios).
- Marsden Gillis, *The Paradox of Privacy. Epistolary Form in Clarissa*. Gainesville, University of Florida Press, 1984.
- McKeon, Michael. *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1987.
- Pomeau, René et Jean Ehrard. *De Fénelon à Voltaire*. Paris, GF Flammarion, 1998 (Histoire de la littérature française, dirigée par Claude Pichois, GF 961).
- Rall, Marlene y Dieter Rall (editores). *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. México, UNAM, 1996.
- Rall, Dietrich (compilador). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Traducción de Sandra Franco y otros. México, UNAM, 2001.
- Richetti, John (ed.). *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Ricœur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Traducción de Graciela Monges Nicolau. México, Siglo XXI, 2001 (1976).
- _____ "Filosofía y lenguaje", en *Historia y narratividad*. Traducción de Gabriel Aranzueque Sauquillo. Introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque. Barcelona, Paidós, 1999 (Pensamiento contemporáneo, 56), pp. 41-57.

- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard, 1972 (Collection Tel, 13).
- Rogers, Pat (ed.). *An Outline of English Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Romo Feito, Fernando. *La retórica. Un paseo por la retórica clásica*. Madrid, Barcelona, 2005 (Biblioteca de divulgación temática, 81).
- Rousseau, Jean-Jacques. "Discours sur la vertu des héros." <http://www.site-magister.com/prepas/hero.htm> (página consultada el 13 de agosto de 2008)
- Rousset, Jean. *Le mythe de Don Juan*. Paris, Armand Colin, 2000 (1976).
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. y notas de Mauro Armiño. México, Fontamara, 1998.
- Schlomith Rimmon-Kenan. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London, Routledge, 2002 (1983) (New Accents).
- Sgard, Jean. *Le Roman français à l'âge classique. 1600-1800*. Paris, Livre de Poche, 2000.
- Trousseau, Raymond. *Thèmes et mythes*. Bruxelles, Université de Bruxelles, 1981.
- Tzvetan, Todorov. *Littérature et signification*. Paris, Larousse, 1967.
- _____ *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris, Seuil, 1981 (Collection Poétique).
- Vailland, Roger. *Laclos*. Paris, Éditions du Seuil, 1953 (Collections Microcosme, Écrivains du Toujours, 16)
- Versini, Laurent. *Le XVIII^e siècle. Littérature française*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1988 (Collection Phares, dirigée par Laurent Versini).
- _____ *Le roman épistolaire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1998 (Littératures Modernes).
- _____ *Le roman le plus intelligent. Les Liaisons dangereuses de Laclos*. Paris, Champion, 1998 (Collection Unichamp, 74).
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Afterword by W. B. Carnochan. Berkeley, University of California Press, 2001 (1957).

II. Obras literarias

Abélard et Héloïse. Correspondance. Préface d'Étienne Gilson, édition d'Édouard Bouyé. Paris, Gallimard, 2000 (Folio classique, 3432).

Addison. *Select Essays.* Edited by Samuel Thurber. Boston, Allyn and Bacon, 1917.

Alcoforado, Mariana. *Cartas portuguesas.* Traducción de Manuel Dávila. Prólogo de Laura Emilia Pacheco. México, Océano, 2002.

Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress.* Introduction by Alexander M. Witherspoon. New York, Pocket Books, 1957 (The Pocket Library, 53).

Chesterfield, Philip Dormer Stanhope (Lord). *Letters.* Edited with an Introduction and Notes by David Roberts. Oxford, Oxford University Press, 1998 (Oxford World's Classics).

Cleland, John. *Memoirs of a Woman of Pleasure.* Edited by Peter Sabor. Oxford, Oxford University Press, 1999 (Oxford World's Classics).

Coetzee, J. M. *Foe.* London, Penguin, 1986.

Defoe, Daniel. *A Journal to the Plague Year.* Edited by Paula R. Backscheider. New York, Norton, 1992 (A Norton Critical Edition).

_____ *Robinson Crusoe.* Edited by Michael Shinagel. New York, Norton 1994 (A Norton Critical Edition).

Diderot, Denis. *Œuvres. Tome IV : Esthétique - Théâtre.* Edition établie par Laurent Versini. Paris, Robert Laffont, 1996.

_____ *La Religieuse.* Paris, Le Livre de Poche, 2000 (Le Livre de Poche classique, 2007).

Guilleragues. *Chansons et bons mots. Valentins. Lettres portugaises.* Edition nouvelle avec introduction, notes, glossaire par Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot. Genève, Droz, 1972 (Textes Littéraires Français).

Johnson, Samuel. *The Major Works.* Edited with an Introduction and Notes by Donald Greene. Oxford, Oxford University Press, 2000 (Oxford World's Classics).

Harris, Mark. *Wake Up, Stupid.* No imprint, e-reads, 1999 (1959).

Laclos, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses.* Préface et dossier historique et littéraire par Francis Marmande ; « Au fil du texte » par Annie Collognat. Paris, Pocket, 1998.

Molière. *Dom Juan.* Préface et commentaire par Maurice Mourier. Paris, Pocket, 1998.

Ovidio. *Heroidas*. Prólogo, traducción y notas de Antonio Alatorre. México, SEP, 1987 (Cien del Mundo).

Richardson, Samuel. *Clarissa, or The History of a Young Lady: Comprehending the Most Important Concerns of Private Life and Particularly Showing the Distresses that May Attend the Misconduct Both of Parents and Children, in Relation to Marriage*. Edited with an Introduction and Notes by Angus Ross. Harmondsworth, Penguin, 1985.

_____. *Pamela; or, Virtue Rewarded*. Edited with Explanatory Notes by Thomas Keymer and Alice Wakely. Introduction by Thomas Keymer. Oxford, Oxford University Press, 2001 (Oxford World's Classics).

Séneca, Lucio Anneo. *Cartas a Lucilio*. Prólogo de Carlos Montemayor. Traducción de José M. Gallegos Rocafull. México, UNAM, 1980 (Nuestros Clásicos, 50).

Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Introduction and Notes by Doreen Roberts. Ware (Hertfordshire), Wordsworth, 2001.

Voltaire. *Lettres philosophiques*. Edition de Frédéric Deloffre. Paris, Gallimard, 1986 (Folio classique, 1703).

Yourcenar, Marguerite. *Alexis ou le Traité du Vain Combat*. Paris, Gallimard, 1971 (1929).

III. Diccionarios

Cayrou, Gaston. *Dictionnaire du français classique. La langue du XVIIe siècle*. Paris, Klincksieck, 1924 (Le livre de poche, 4663).

Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. London, Penguin, 1999.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Jarrety, Michel (dirigé par). *Lexique de termes littéraires*. Paris, Gallimard, 2001 (Le livre de poche, 4664).

Oxford English Dictionary. Oxford, Clarendon Press, 1989 (2nd. edition).

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa, 2001.

Voltaire. *Dictionnaire philosophique*. Préface d'Alain Pons. Paris, Gallimard, 1994 (Folio classique, 2630)